

ОСНОВЫ МАРКСИСТСКО- ЛЕНИНСКОЙ ЭСТЕТИКИ

ГОСНОУЧРЕЖДЕНИЕ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ОСНОВЫ МАРКСИСТСКО- ЛЕНИНСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Государственное издательство
ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Москва • 1960

Книга написана коллективом научных сотрудников институтов философии, истории искусств, мировой литературы им. Горького Академии наук СССР, Академии художеств СССР, преподавателей художественных высших учебных заведений и рассчитана на преподавателей, студентов и аспирантов вузов, работников литературы и искусства и всех интересующихся вопросами эстетики.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Создавая эту книгу, авторский коллектив ставил своей задачей дать по возможности систематическое изложение основных вопросов марксистско-ленинской эстетической науки. Авторский коллектив не претендует, однако, на то, чтобы представить строго разработанную систему эстетической науки. Авторы руководствовались при построении книги желанием осветить **основные вопросы эстетики** в такой последовательности, которая, по их мнению, в большей степени может содействовать последующему самостоятельному изучению.

Важнейшей особенностью и главной чертой марксистско-ленинской эстетики является ее тесная связь с жизнью, с практикой коммунистического строительства, с художественной практикой; она теоретически обобщает опыт развития художественной культуры и выражает интересы и художественные запросы народа. Наша эстетическая наука является составной частью марксистско-ленинского мировоззрения.

Современная буржуазная эстетическая мысль, переживающая процесс деградации и упадка, пытается, с одной стороны, приписать себе классическое наследие эстетики прошлого, а с другой — дать свой ответ на вопросы, выдвигаемые развитием современного искусства и искусствоведения. Выступая против передовой марксистско-ленинской теории, буржуазная эстетика не может, однако, противопоставить ей сколько-нибудь убедительных и действенных доводов в пользу своих идей и современного модернистского искусства. Она все больше увязает в болоте идеалистической схоластики, уводя искусство от реальной жизни.

Все развитие марксистско-ленинской эстетики показывает, что она является единственной законной наследницей всего, что было создано передовой эстетической мыслью прошлого.

Возникнув на прочной базе марксизма-ленинизма, наша эстетика развивается в борьбе против различных систем идеа-

листической эстетики и ревизионистских взглядов, и эта борьба является ее движущей силой.

Будучи составной частью марксистско-ленинского учения, она является наукой революционной и критической. Укрепляя свою связь с жизнью, с практикой коммунистического строительства и художественного творчества, марксистско-ленинская эстетика содействует развитию социалистической художественной культуры, расцвету искусства социалистического реализма, эстетическому воспитанию широких масс трудящихся.

Эстетическое воспитание входит в целостную систему формирования человека — творца коммунистического общества, гармонически, всесторонне развитого умственно и физически, с богатым духовным миром, способного глубоко понимать и творчески использовать все культурные ценности, созданные человечеством в интересах коммунистического строительства. Поэтому основоположники марксизма-ленинизма неоднократно подчеркивали важность эстетического воспитания широких масс трудящихся.

Руководствуясь указаниями Маркса, Энгельса, Ленина, наша партия уделяет огромное внимание коммунистическому воспитанию народа средствами искусства. В решениях исторического XXI съезда КПСС сформулированы грандиозные задачи, которые в условиях развернутого строительства коммунизма встают перед социалистической художественной культурой.

«Советская литература и искусство, — говорится в резолюции съезда, — играющие важную роль в коммунистическом строительстве и воспитании нового человека, в современных условиях должны еще более укрепить свою связь с жизнью народа, полнее отображать борьбу советского народа за построение коммунистического общества.

Деятели литературы, кино и театра, музыки, скульптуры и живописи призваны поднять идейно-художественный уровень своего творчества, быть и впредь активными помощниками партии и государства в деле коммунистического воспитания трудящихся, развитии многонациональной социалистической культуры, формирования высоких эстетических вкусов, пропаганде принципов коммунистической морали».

Марксистско-ленинская эстетика развивается на основе глубокого диалектико-материалистического понимания и оценки явлений литературы и искусства, всей практики художественной культуры социалистического общества.

Последовательное применение марксистского метода в эстетике является важнейшим условием познания закономерностей развития художественной культуры, литературы и искусства. Это познание, опирающееся на понимание и использование объективных законов общественного развития, имеет решающее социально-действенное значение для плодотворного развития

художественного творчества, неразрывно связанного с жизнью народа, с его практической деятельностью по созданию коммунистического общества.

Марксистско-ленинская эстетическая наука всемерно содействует выполнению этих возвышенных и благородных задач, помогает коммунистическому воспитанию трудящихся, особенно молодежи, подготовке и воспитанию кадров писателей, художников в духе постоянного укрепления связи с жизнью, в духе ленинских принципов идейности, партийности, пародности искусства и литературы, принципов социалистического реализма.

В свете задач, поставленных Коммунистической партией по эстетическому воспитанию нашего народа, особенно молодежи, возникает острая необходимость создать книгу, которая помогла бы повышению художественной культуры широких масс трудящихся, способствовала бы идейно-художественному вооружению нашей творческой молодежи. Конечно, ответить столь разнообразным и сложным задачам — дело в высшей степени трудное, и авторы, естественно, не могут претендовать на создание исчерпывающего труда. Свою задачу они считают гораздо более скромной. Авторы стремились осветить важнейшие вопросы марксистско-ленинской эстетики и тем самым помочь **нашему народу, советской интеллигенции, коммунистам, изучающим вопросы эстетики в системе партийного просвещения, учащимся и молодым мастерам искусства, вступающим на путь служения народу, овладеть основами эстетической науки; авторы хотели дать им пособие для самостоятельного изучения эстетики.**

Излагая основные положения марксистско-ленинской эстетики, авторы стремились к тому, чтобы содействовать глубокому пониманию существа и задач литературы и искусства социалистического реализма, борьбы против буржуазной идеологии, против ревизионизма, против реакционного, антинародного искусства и эстетики.

Желая полнее осветить важнейшие вопросы эстетики, авторы, однако, в ряде случаев не смогли выполнить этого своего намерения в силу недостаточной разработанности некоторых вопросов. Это относится также и к краткому очерку развития эстетических учений, в котором не могли получить освещения отдельные периоды в развитии эстетической мысли в некоторых странах Европы, Азии, Африки и Америки.

Основную свою задачу авторы видели в том, чтобы помочь читателю выяснить, как складывались научные представления об искусстве, как человеческая мысль постепенно подготовила условия для возникновения и развития высшей формы науки эстетики — марксистско-ленинской эстетики.

Книга написана коллективом авторов. Общая редакция принадлежит *В. Ф. Берестиеву и Г. А. Недошивину*. Глава

«Марксистско-ленинская эстетика как наука» написана Г. А. Недошивиным; глава «Основные этапы истории эстетических учений» — М. Ф. Овсянниковым при участии З. Вас. Смирновой, В. А. Кривцова, С. И. Тюлева; глава «Эстетические отношения к действительности» — Г. А. Недошивиным; глава «Искусство и его роль в жизни общества» — В. А. Разумным при участии Г. А. Недошивина; глава «Исторические закономерности развития искусства» — Н. А. Дмитриевой; глава «Народность, классовость и партийность искусства» — А. А. Аникстом; глава «Художник» — Г. А. Недошивиным при участии В. А. Разумного; глава «Художественный образ» — В. А. Разумным; глава «Содержание и форма» — А. Г. Егоровым; глава «Прекрасное» — А. А. Лебедевым при участии Ю. Б. Борева; глава «Трагическое и комическое» — Я. Е. Эльсбергом; глава «Виды искусства» — Ю. Д. Колпинским, Л. И. Тимофеевым, Ю. Б. Боревым, В. Ф. Берестневым; глава «Реализм» — А. В. Карагановым; глава «Социалистический реализм» — Г. А. Недошивиным при участии Ю. Б. Борева.

В книге использованы тексты и материалы ряда авторов: А. А. Лебедева, В. К. Скатерщикова, В. А. Разумного, С. Н. Плотникова, В. Н. Ермолаевой и др.

Библиография подготовлена В. А. Разумным.

Научно-вспомогательную работу по подготовке книги в печать вели: З. Вл. Смирнова, К. М. Ким, В. Н. Ермолаева, Л. А. Шарафутдинова, С. П. Багракова.

Книга обсуждалась в рукописи научными работниками и преподавателями художественных высших учебных заведений, на объединенном заседании научных сотрудников, секторов эстетики институтов философии, истории искусств, мировой литературы им. Горького Академии наук СССР, а также на объединенном заседании научных сотрудников Болгарской Академии наук.

Авторы выражают благодарность всем товарищам, которые сделали полезные замечания, дали свои предложения и советы, оказавшие существенную помощь при подготовке книги к печати.

Авторы будут благодарны также всем читателям, которые пришлют свои критические замечания и предложения после ознакомления с этой книгой.



РАЗДЕЛ

I

МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКАЯ ЭСТЕТИКА КАК НАУКА

§ 1. Что такое эстетика

В ходе исторического развития общества выработались различные формы общественного сознания, разные области духовной жизни и деятельности людей. Среди них с самых ранних ступеней истории человечества мы находим и эстетические чувства, переживания и воззрения. Сложилась и особая форма общественного сознания, в которой закрепляются, формируются и развиваются эстетические отношения человека к действительности. Этой формой является искусство.

Эстетические отношения, однако, не ограничиваются только искусством, хотя в искусстве они и получают свое наиболее всестороннее и полное выражение. Эстетически человек относится и к самой реальной действительности, к природе и к обществу. Эстетические переживания людей возникают не только при восприятии художественных произведений, но и при соприкосновении с очень обширным кругом предметов, явлений и событий как природы, так и социальной жизни. Задача эстетической науки — изучать закономерности и этих эстетических отношений человека к реальному миру, его окружающему. Вместе с тем наука эстетика должна, очевидно, исследовать соотношения, которые существуют в обществе между всеми формами проявления эстетической деятельности и такой специфической ее областью, как искусство. Хотя искусство порою более или менее близко соприкасается, а то и переплетается с другими формами общественной деятельности: с материальным производством, с политикой, философией, наукой, моралью и т. д., но оно имеет свои специфические особенности и закономерности.

Все это входит в круг интересов, или, как говорят, в «предмет» особой науки, которая получила название эстетики.

Эстетика есть научная дисциплина, изучающая общие закономерности развития эстетических отношений человека к

действительности и в особенностях искусства, как специфической формы общественного сознания. Иными словами можно сказать, что эстетика изучает эстетические отношения человека к действительности вообще, их высшую форму, искусство, в особенности.

В какой же разряд наук входит эстетика и каково ее соотношение с другими близкими и родственными ей науками?

Хотя, как мы увидим ниже, эстетические чувства и переживания нередко возникают у человека благодаря воздействию на него различных предметов и явлений природы и обуславливаются воздействием естественных свойств этих предметов и явлений, эстетику нельзя сближать с естественными науками. Эстетическая деятельность, эстетические отношения к действительности свойственны только человеку и возникли в результате исторического, общественного развития. Поэтому эстетика есть наука общественная. Она принадлежит к той группе наук, которые Ф. Энгельс в «*Анти-Дюринге*» определил как исторические и которые объединяются тем, что изучают, «в их исторической преемственности и современном состоянии, условия жизни людей, общественные отношения, правовые и государственные формы с их идеальной надстройкой в виде философии, религии, искусства и т. д.»¹

Отсюда несомненна связь эстетики с другими общественными науками, прежде всего с философией. Эстетика — одна из философских дисциплин. Эстетика как наука сложилась в недрах философии. Несомненной является также связь эстетики, ее истории с историей философии. Научная эстетика связана с марксистско-ленинской философией, опирается на ее принципы, руководствуется ее методами, прежде всего в двух основных отношениях.

Во-первых, в гносеологическом отношении, так как основой эстетики является диалектико-материалистическая теория познания. Как известно, основной вопрос философии есть вопрос об отношении мышления к бытию. Решая проблему эстетического отношения к действительности, марксистская эстетика руководствуется основными положениями философии марксизма-ленинизма о первичности бытия и вторичности сознания и о диалектике взаимоотношения объективной реальности и мышления в органической связи с практикой. Иными словами, марксистско-ленинская эстетика, раскрывая сущность эстетического сознания, опирается на ленинскую теорию отражения.

Во-вторых, эстетика имеет своей основой материалистическое понимание общества и его истории. Нельзя правильно решать проблемы происхождения и развития эстетического сознания вообще и искусства в частности, невозможно правильно понять основные закономерности исторического разви-

тия искусства, его общественную роль, если не опираться на материалистическую теорию исторического процесса, на исторический материализм.

Иначе говоря, только в органической связи с марксистско-ленинской философией возможно плодотворное развитие эстетической науки.

Но вместе с тем не следует рассматривать эстетику как такую науку, которая только иллюстрирует общефилософские положения. Само собой разумеется, что в области эстетического сознания действуют в полной мере все законы, управляющие общественным сознанием вообще. Но у эстетического сознания есть свои особенности, своя специфика, и ее-то эстетика и должна вскрывать и изучать. Общие законы действуют в этой области в специфическом преломлении. Вот почему неправильно сводить изложение эстетики к общефилософским положениям, законам, только иллюстрируя их примерами из эстетической области; в таком случае пропадает все ее богатство и вся сложность подлежащего изучению материала, в частности материала искусства.

Как и всякая другая наука, эстетика имеет свою историю. История эстетических учений, эстетической мысли является поэтому органической частью эстетической науки. Только изучая развитие эстетических идей со времени их возникновения до нашего времени, можно глубоко понять, как в борьбе различных философских направлений и течений, в борьбе материализма и идеализма складывались научные представления о развитии эстетических идей, взглядов, каким образом происходил процесс подготовки исторических условий для возникновения марксистско-ленинской эстетики. Каждая эстетическая теория в той или иной мере является обобщением развития искусства и эстетической деятельности вообще в данную историческую эпоху.

В каждой теории находят свое выражение интересы, запросы, художественные вкусы и представления того или иного класса.

Впервые в истории рабочий класс, как самый передовой класс современного общества, в борьбе против буржуазии и ее эксплуататорской культуры, против реакционного искусства и реакционной эстетики создал свою пролетарскую культуру, высшим выражением которой является марксизм-ленинизм.

Художественная культура рабочего класса, трудящихся масс получила свое выражение в творчестве писателей, поэтов, художников — выходцев из трудового народа и из среды деятелей передовой культуры, перешедших на сторону рабочего класса, на сторону народа.

Возникновение марксизма, являющегося научным выражением коренных интересов рабочего класса, цельным мировоззрением, непримиримым ни с какой реакцией, ни с какой

защитой буржуазного гнета, означало революционный переворот во всей общественной науке, в том числе и в эстетической. Господству идеалистической эстетики пришел конец. Ей противостоит теперь эстетика, основанная на прочном фундаменте диалектико-материалистического мировоззрения и выражающая интересы, запросы и художественные вкусы рабочего класса и широких народных масс. Впервые возникла эстетическая наука, свободная от ограниченности, какой страдали прежде, даже передовые, эстетические теории.

Марксистско-ленинская эстетика является новой, высшей ступенью в историческом развитии эстетической мысли. Она возникла и развивается на основе критического усвоения и творческой переработки достижений всей предшествующей передовой эстетической мысли, как научное обобщение опыта художественного развития человечества, богатейшего опыта развития социалистического искусства.

Являясь научным выражением интересов, запросов и эстетических идеалов широких масс народа, марксистско-ленинская эстетика оказывает благотворное влияние на развитие социалистического и всего прогрессивного искусства. Она обогащает наше искусство, искусствоведение и критику передовыми общественными, эстетическими идеями, раскрывает перед ними перспективы дальнейшего поступательного развития.

Советская эстетика — наука партийная. Обобщая практику передовых художников, формулируя народные требования к художественной культуре, она борется за осуществление политики Коммунистической партии в области искусства, против реакционной буржуазной идеологии, против формализма и натурализма, во имя расцвета социалистического реализма. В этом основа органической связи марксистско-ленинской эстетики с политикой.

Такое понимание предмета и задач эстетической науки противостоит современным буржуазным реакционным концепциям. Например, представители современной неотомистской эстетики, вроде Ж. Маритена, переработали, вернее, обработали аристотелеву теорию воспроизведения действительности в искусстве в духе средневековой схоластики, но явно с учетом извращенных вкусов и устремлений упадочнического буржуазного искусства. Для них предметом эстетики являются человеческие эмоции, ведущие к общению с потусторонним миром. Они провозглашают абсолютную свободу художника от объективных законов жизни, культивируют полный произвол и субъективизм, крайний формализм, утверждая, что будто бы эта свобода ведет к открытию невидимых духовных излучений невидимого духа, действующего в вещах.

Католический экзистенциалист Габриель Марсель понимает под эстетикой стремление постичь «тайну» жизни при помощи

иррациональных методов. Любить искусство, уверяет Марсель, — значит брать его без всяких рассуждений.

Для прагматистов (Дьюи и др.) в задачу эстетики входит изучение принципов конструирования прекрасного с точки зрения определенной «ситуации». Такое понимание эстетики ведет к тому, что прекрасное лишается объективной значимости, и к утверждению субъективизма в искусстве. Суть подобных идеалистических теорий заключается в стремлении «растворить» объективный мир в человеческих представлениях и оправдать субъективизм и формализм.



Каковы связи эстетики с науками об искусстве, с искусствоведением. Поскольку эстетика изучает общие закономерности эстетических отношений человека к действительности и развития искусства, постольку правомерен вопрос: каковы связи между эстетической наукой и различными искусствоведческими дисциплинами?

Искусствоведение разделяется на ряд отдельных научных дисциплин. Огромный материал, накопленный ими, требует от ученых более или менее четкой специализации. Такая специализация осуществляется прежде всего в соответствии с различными видами искусства, каждый из которых обладает своими особенностями, требующими специального изучения.

Таковы литературоведение, театроведение, искусствоведение в узком смысле слова (часто под этим термином понимается наука об изобразительных, иначе — пластических искусствах, включая архитектуру и прикладные искусства), киноведение, музыковедение и т. д. Каждая из этих наук исследует конкретную историю данного вида искусства и одновременно изучает специальные вопросы теории данного искусства.

Если искусство есть высшая и специфическая форма эстетической деятельности человеческого общества, то эстетика не может существовать и плодотворно развиваться, не опираясь на материал, накопленный и исследованный в области развития всех видов искусства, на историю искусства и на художественную практику.

Без этого эстетика рискует сбиться на абстрактные рассуждения и логические конструкции.

Но, с другой стороны, историческое изучение искусства не может идти вслепую. При анализе конкретного материала ученый-искусствовед должен опираться на определенные теоретические принципы. Таким образом, искусствоведение не только дает эстетике материал, но и само заимствует из последней свои теоретические предпосылки. Иными словами, без теории искусства нет его истории, без его истории нет его теории.

Эстетика находится в связи не только с историей искусства. Она связана также с историей культуры и с гражданской историей, с науками, изучающими теоретические вопросы и историю других форм общественного сознания — этикой и историей этических учений, с историей религии и атеизма. Эстетика связана и с психологической наукой, изучающей закономерности и формы психической деятельности людей и их развитие. Педагогическая наука и практика включают в себя вопросы эстетического воспитания как одну из основных задач. Эстетика опирается на конкретный материал и выводы из других наук. В свою очередь она служит для других наук источником в тех вопросах и выводах, которые необходимы или имеют то или иное значение для них.

Особенно важно подчеркнуть связь эстетики с этикой. В условиях развернутой подготовки перехода к коммунизму исключительное значение приобретают задачи формирования всесторонне развитой человеческой личности и воспитания в массах коммунистической сознательности. Искусство является одним из самых действенных средств, способных помочь выполнению этих задач. В вопросах формирования и коммунистического воспитания человека особенно тесно переплетаются проблемы эстетики и этики, нравственности. Следует иметь в виду, что эстетическая наука не только обобщает практику коммунистического воспитания трудящихся, но и сама является орудием такого воспитания, формулируя эстетические идеалы народа, помогая массам осмыслить коренные вопросы искусства.

§ 2. Эстетика и практика

Марксистско-ленинская эстетика не может существовать без крепчайшей связи с практикой общественно-политической жизни и практикой самого искусства. Сама эстетическая наука есть не что иное, как теоретическое обобщение опыта конкретной практики художественного творчества, а также выражение существующих в данном обществе вкусов и эстетических воззрений.

Не надо представлять дело так, будто эстетика должна отвлеченно конструировать какие-то законы и предъявлять требования к искусству, которым оно обязано затем следовать. В истории такой взгляд, правда, имел место. Так, например, эстетика классицизма считала своей задачей, основываясь на «чистых» принципах человеческого разума, построить систему художественных норм. Такая нормативная эстетика считала себя законодательницей для практики, хотя на деле, реально и она сама являлась обобщением практики классицистического искусства.

Эстетическая теория исходит из общественной практики и в конечном счете ею обусловлена. Это, однако, не значит, что, раз возникнув, эстетика не обладает известной относительной самостоятельностью в своем развитии, не оказывает воздействия на само искусство, на художественные вкусы общества. Родившись из практики, она затем становится активной силой, помогающей деятелям искусства познать законы развития искусства, а также осмыслить свое творчество, найти свой путь, определить свои позиции в борьбе отдельных направлений и течений. Но эстетика помогает не только художнику. Эстетическая теория помогает разобраться в искусстве, понять глубокие процессы, которые совершаются в нем, широким массам любителей искусства. Тем самым она способствует росту эстетической культуры общества.

Конечно, все сказанное касается прежде всего передовых, прогрессивных эстетических теорий. Но в обществе, где существуют реакционные классы, имеются и реакционные эстетические теории. Они по-своему связаны с практикой и воздействуют на эту практику. Их общественная роль заключается в том, чтобы внедрить в общество, в его художественную деятельность ложные эстетические идеи, тормозящие идеологический и общественный прогресс.

Такова роль, в частности, современной буржуазной формалистической эстетики, которая, внедряя в сознание как художников, так и не художников извращенные представления об искусстве, о красоте и вкусе и т. д., стремится преградить путь все более крепнущим передовым эстетическим взглядам.

Иногда приходится слышать странное суждение о том, что художнику нет нужды изучать теорию, что излишнее увлечение эстетикой только мешает творчеству. Художественное творчество, говорят в таких случаях, — это дело вдохновения, и анализ законов искусства может только помешать мастеру творить. Ссылаются часто на пушкинского «Моцарта и Сальери», вспоминая незадачливого завистника, которому все его старания «поверить алгеброй гармонию» не помогли стать в уровень с гениальным Моцартом.

Разумеется, изучение эстетической теории не может заменить таланта, и, если художник не даровит, самое совершенное знание эстетики не поможет ему создавать вдохновенные произведения. Но ни один большой художник в своем искусстве не обходится без размышлений, без большой и напряженной работы разума. Не случайно многие величайшие мастера искусства вошли также и в историю эстетической мысли как крупные теоретики. Таими мыслителями-эстетиками были и Леонардо да Винчи, и Гёте, и Л. Толстой, и Станиславский, и многие другие. Эти великие мастера испытывали внутреннюю творческую потребность размышлений об искусстве вообще и о своем собственном искусстве в частности.

Но дело не только в этом. Правильная теория, если ее глубоко усвоить и сделать руководством к действию, может дать таланту художника правильное направление. Всякий художник имеет определенные взгляды, принципы и убеждения, склонности и вкусы. У него всегда есть известная эстетическая программа, хотя он может ее и не систематизировать. И если такой художник из боязни впасть в «теоретизирование» будет избегать того, чтобы приобрести систему, т. е., иными словами, овладеть эстетической наукой, он все равно будет размышлять о своем деле, но размышлять порою искривив и искоса и может испытывать влияние взглядов, идей, чуждых ему, мешающих его творческому развитию.

Вот почему художнику необходимо изучение эстетики. Оно поможет разобраться в больших вопросах искусства вообще и в собственном творчестве в частности, в его направленности, задачах, связанных с потребностями художественного развития общества.

Но изучение эстетики нужно, как мы видели, не только художнику. Всякий сознательный член общества имеет определенные взгляды, вкусы, вырабатывает определенные художественные склонности, имеет определенное суждение об искусстве. И опять-таки, чтобы не сбиться с правильного пути, чтобы разобраться в искусстве глубже и серьезнее и, следовательно, чтобы получить от искусства больше наслаждения и радости, необходимо изучение эстетической теории.

Теперь, когда перед нами встают грандиозные задачи по эстетическому воспитанию народа, сформулированные в документах XXI съезда Коммунистической партии, значение эстетической науки для широких масс становится особенно очевидным. Она может и должна направить все свои усилия на то, чтобы всемерно способствовать росту художественной культуры советских людей.

Итак, если эстетика опирается на практику и возникает из обобщения практики, она в свою очередь оказывается руководством в решении практических художественных вопросов.

Так как эстетическое сознание общества вообще, искусство в частности и в особенности имеют важное значение в идеологической жизни общества, то ясно, что и эстетическая теория играет существенную роль в социальной жизни и борьбе.

Эстетика — не отвлеченная, сугубо академическая дисциплина, она всегда имеет боевой, партийный характер. Зачастую самые острые социальные вопросы ставились и решались в области эстетической мысли. Так было, например, в XVIII в. во Франции и Германии, когда передовые борцы против феодального строя развернули свою боевую общественную программу в области эстетики и связанных с нею проблем. Это относится и к Дидро; и к Лессингу, и к Гёте, и к Винкельману. Борьба против крепостничества в России в середине прошлого века

получила яркое выражение именно в эстетике революционных демократов — Белинского, Чернышевского, Добролюбова и др.

Заложенные Марксом и Энгельсом основы научной материалистической эстетики получили свое дальнейшее развитие и обогащение в трудах их последователей. Особенно большой вклад в марксистскую теорию культуры и искусства внес Ленин.

Марксистско-ленинская эстетика развивает и обогащает лучшие традиции передовой теории прошлого, в борьбе против буржуазной реакционной эстетики и ревизионизма она открыто и последовательно отстаивает свою коммунистическую партийность. Наша эстетическая наука видит свое главное призвание в том, чтобы содействовать укреплению связи искусства с жизнью народа и успешному выполнению искусством своего высокого назначения — поднимать народ на новые успехи в строительстве коммунизма. Ее основная цель — служить народу, его борьбе за расцвет художественной культуры общества, за развитие художественной практики социалистического реализма.

Марксистско-ленинская эстетика родилась и развивалась не в кабинетах ученых, не в стороне от жизни, а в живой связи с практикой борьбы рабочего класса и его марксистской партии за победу новой культуры. Поэтому не случайно, что все ее достижения неразрывно связаны с борьбой Коммунистической партии за создание нового, народного, проникнутого идеями социализма, правдивого искусства.

Борьба против реакционной буржуазной культуры, за утверждение и развитие социалистической культуры, которая велась и ведется под руководством Коммунистической партии, выдвигала и выдвигает на разных этапах истории определенные, конкретные задачи, которые необходимо решать в ходе строительства художественной культуры. Эти задачи решает и проверяет сама жизнь. Так, в органической связи с практикой формируются и отчеканиваются основные положения нашей эстетической теории. Подчеркиваем, что именно в практике развития художественной культуры и руководства искусством со стороны Коммунистической партии прежде всего крепнет и развивается марксистско-ленинская эстетика. Ведь партия потому и решает правильно вопросы нашего художественного развития, что руководствуется последовательным применением принципов марксизма-ленинизма в конкретных исторических условиях жизни и движения общества вперед.

Поэтому вполне понятно, что для эстетической науки основополагающую роль играют и будут играть высказывания В. И. Ленина по вопросам культуры и искусства.

В борьбе против современной буржуазной идеалистической эстетики большое значение имеют критические положения, выдвигаемые Лениным против реакционной идеалистической

философии. Борьба Ленина против буржуазного объективизма, против субъективной социологии, против кантианства, махизма и других проявлений идеализма и идеалистических извращений обнажила до корня реакционно-идеалистические основы и сущность всех современных философских направлений, раскрыла их классовую антинародную природу и роль идеологического оружия буржуазной реакции. Этим самым Ленин разрушил философские идеологические построения, которые служат основой модернистических, формалистических направлений современного буржуазного декаданса. В этой борьбе Ленин творчески развил и глубоко обосновал последовательно научные, материалистические положения марксистской теории познания, принцип партийности искусства, материалистическое понимание процесса художественного творчества. Все эти вопросы имеют решающее значение для развития новой эстетической науки, непримиримой ни с какими проявлениями реакционной эстетики, ни с какими популяризациями современного ревизионизма.

Опираясь на труды Ленина и опыт культурного строительства в СССР, Коммунистическая партия осуществляет руководство развитием литературы и искусства. В постановлениях и указаниях ЦК КПСС, в практических мероприятиях партии и государства по строительству социалистической культуры конкретизируется и дальше развивается марксистско-ленинское учение о литературе и искусстве. Вот почему партийные документы по вопросам искусства всегда обладают глубочайшим теоретическим содержанием.

Огромное значение имеют также выступления деятелей партии по вопросам литературы и искусства. На нынешнем этапе развития советской социалистической культуры линия партии в области искусства, ее основополагающие эстетические принципы получили наиболее четкое выражение в работе Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», в его речи на III съезде писателей и др.

В документах ЦК КПСС по вопросам литературы и искусства творчески развиваются ленинские идеи, применительно к каждому историческому этапу развития художественной культуры социализма. Для нашей эстетической теории решения КПСС создают прочную, надежную основу, выкованную и проверенную в исторической практике строительства самой передовой в мире социалистической культуры.

В партийных документах глубоко и полно развивается проблема коммунистической идейности и партийности искусства, раскрывается народность социалистической культуры. В документах партии показана жизненность правдивого, реалистического искусства, доступного и близкого народным массам, искусства, которое способно решать важные исторические задачи, стоящие перед народом в эпоху строительства коммунизма.

Коммунистическая партия выдвинула перед советской художественной интеллигенцией задачу овладения наследием художественной классики, продолжения и развития передовых традиций классического искусства в новых исторических условиях.

Партия ведет последовательную борьбу против всяких проявлений реакционной буржуазной идеологии, против формализма в искусстве, как порождения общего кризиса капитализма, в частности против влияния формализма на некоторых неустойчивых представителей художественной интеллигенции.

Марксистско-ленинская эстетика, как органическая часть социалистической культуры, сложилась и окрепла в практическом строительстве социализма, осуществляемом советским народом под руководством КПСС. В этой связи с практикой, с жизнью народа залог жизнеспособности нашей эстетической науки, истинности ее основополагающих идей.

Важнейшей чертой марксистско-ленинской эстетики, выражающей ее сущность и величайшее общественное значение, является ее народность.

Марксистско-ленинская эстетическая теория последовательно служит народу, обобщает его опыт развития художественной культуры социализма и вооружает народ передовыми эстетическими идеями для борьбы за построение коммунистического общества.

Таким образом, вопросы эстетики являются сферой, которая широко интересует не только специалистов данной науки и даже не только практиков искусства.

О вопросах искусства, о так называемых вопросах вкуса может судить каждый член общества. Можно сказать, что эстетические вопросы имеют всеобщий, а не частный интерес. Эстетическое касается всех и каждого. Конечно, специалисты в вопросах искусства обладают в своей области особой компетентностью, и их мнение для общества должно иметь определенную авторитетность. Но любые понятия эстетической теории не составляют исключительного достоинства «посвященных». Не специалист не может должным образом судить о категориях математики, но он по праву имеет свои суждения о прекрасном и безобразном, об идеале и правдивости искусства и т. д. Попытки оградить область эстетического от широких масс, от народа — характерный признак реакционной эстетической мысли. Недаром реакционная буржуазная эстетика последних 80—100 лет особенно настаивала на том, что царство эстетического «эзотерично», недоступно «толпе», массе, что вторжение «непосвященных» в эту «священную» сферу «губительно» для искусства.

Еще в эстетике реакционного романтизма (Новалис, А. В. Шлегель) наметилась тенденция противопоставления «грубой толпы» и «духовной аристократии», исключительным достоянием которой является будто бы царство эстетического,

прекрасного. Но особенное распространение эти идеи получили с конца прошлого века, в частности в эстетике декадентства и символизма (например, Оскар Уайльд, Ф. Ницше). В противопоставлении искусства народу — одни из самых коренных пороков идеалистической эстетики эпохи кризиса буржуазного общественного сознания. Особенно вопиющий характер идея «аристократизма» эстетической теории и практики приобрела в новейший период, после возникновения Советского Союза и грандиозного развития освободительного движения народных масс. Так, один из известных буржуазных эстетиков, Х. Ортега-и-Гассет, в книге «Восстание масс», изданной в 1929 г., утверждал, что самое губительное для эстетической культуры человечества — ее массовость.

Трудно придумать более откровенную проповедь антинародности в области эстетики.

И не случайно представители передовой демократической мысли всегда решительно выступали против таких антинародных идей. Лессинг и Дидро в XVIII в., Белинский, Чернышевский и Добролюбов в XIX столетии настойчиво проводили мысль о неразрывной связи передовых эстетических идей с интересами, идеалами, стремлениями и вкусами народных масс.

Продолжая эту прогрессивную традицию, марксистско-ленинская эстетическая наука, будучи выражением идей, стремлений и вкусов революционных народных масс, всегда подчеркивает широкую народную основу всех действительно научных эстетических понятий. Эстетические понятия в конечном счете (в конечном счете потому, что в условиях антагонистических, эксплуататорских обществ народ оказывается лишенным возможности всесторонне и полно развивать свои эстетические способности) обуславливаются эстетическим отношением трудящихся масс, народа к действительности. Именно поэтому, с другой стороны, вся совокупность эстетических представлений и понятий по принципу своему является общественноинтересной, доступной и, прибавим, необходимой каждому члену общества.

В социалистическом обществе художественная деятельность стала достоянием широких масс народа; здесь созданы все условия для глубокого изучения вопросов эстетики и приобретения знаний для понимания искусства и наслаждения им.

§ 3. О предмете эстетики

Люди в своей ежедневной практической жизни и деятельности пользуются самыми различными эстетическими понятиями. Так, например, о человеке, чутком к красоте, мы говорим, что этот человек наделен эстетическим чувством. Самый процесс восприятия этой красоты мы называем эстетическим восприятием, результатом которого является эстетическое переживание.

Стремясь конкретнее определить характер этого переживания, мы скажем, что оно есть эстетическое наслаждение. Поскольку самый процесс эстетического переживания заключается в себе момент определенной оценки, мы имеем право говорить об эстетической оценке, или об эстетическом суждении (иначе, суждении вкуса). Если, далее, человек не ограничивается непосредственным эстетическим переживанием, а задумывается о своих чувствах и мыслях или о вызвавшем их предмете, он переходит к эстетическому анализу. Обобщая результаты эстетического анализа, он становится на почву эстетической теории.

Эстетическое сознание, как часть общественного сознания в целом, мы определим как совокупность вкусов, художественных взглядов и представлений, идеалов и программ, выработанных в социальной практике.

Наконец, все то, что в общественной жизни и практике людей отражает и выражает эстетические отношения к действительности, — само искусство, идейно-художественную борьбу, выработку эстетических теорий, эстетическое оформление предметов производства и быта и т. д. — мы можем называть эстетической деятельностью.

Мы перечислили некоторые важнейшие из употребительных в нашем обиходе понятий эстетического. Как видим, они очень широки и разнообразны. Эстетическое чувство позволяет нам различать красоту и остро реагировать на нее, оно позволяет реагировать также и на безобразное (уродство), на возвышенное, трагическое, комическое и т. д. Далее, предметом эстетического восприятия может быть и природа, и предметы, созданные человеком, сам человек с его внешним обликом и внутренним духовным миром, с его личной и общественной судьбой, это могут быть факты и события общественной жизни, и, наконец (а в иных случаях и в первую очередь), это может быть обширная и многогранная сфера искусства. Не случайно именно в искусстве мы привыкли видеть область специфически эстетическую.

Таким образом, на практике мы относим понятие эстетического к очень широкому кругу отношений человека к действительности. Более того, обычно мы совершенно уверенно определяем, что в жизни следует относить к разряду эстетического. Если мы взволнованы балетным спектаклем, то знаем, что испытываем эстетическое переживание. Если же мы наблюдаем игру на футбольном поле, то можем испытывать уже спортивный азарт, хотя и в этом случае «красивая» игра спортсменов может возбудить в нас сопутствующее эстетическое чувство.

Следует обратить внимание на то, какое бесконечное разнообразие явлений, форм, фактов, предметов как самой действительности, так и искусства является источником эстетического восприятия, эстетических переживаний.

Можно взять крайние точки, чтобы этот диапазон стал особенно очевидным.

Прежде всего, могут быть и бывают элементарные эстетические переживания. Эти переживания, как правило, очень ограничены, порой примитивны, и наша наука в последнее время обращала на них недостаточно внимания. Между тем практически эти переживания очень существенны. Без них, пожалуй, не существует никакого эстетического восприятия произведений искусства. С другой стороны, в повседневной жизни, в быту, такие элементарные переживания возникают ежечасно. Речь идет об удовольствии, которое доставляет нам форма, цвет, определенное звуко сочетание и т. д. Маркс назвал чувство цвета популярнейшим эстетическим чувством; очевидно, именно в том смысле, что в жизни человека эмоциональная реакция на цвет или на сочетание цветов играет немаловажную роль. Это касается цветов нашего костюма, украшений, бытовых вещей, стен комнат и т. д. Мы испытываем наслаждение, разглядывая ограниченный искусным ювелиром кристалл благородного камня — рубина. Мы любим его глубоким кроваво-красным цветом, который он как бы излучает из себя; любим, как на гранях этого кристалла играет и преломляется свет; любим тонкой работой ювелира, словом, получаем хоть и элементарное, но вполне отчетливое эстетическое наслаждение. Мы способны любоваться со вкусом подобранными тонами одежды, красивой формой какого-либо сосуда; в этом как раз и обнаруживается наш вкус, умение различать красивые и безобразные предметы и формы. Вот почему такие элементарные эстетические переживания имеют столь важное значение в быту, да и не только в быту.

Умение правильно ощущать, воспринимать гармонию, скажем, цветов или звуков составляет основу и полноценного художественного восприятия, восприятия произведений искусства.

Элементарные эстетические переживания являются, таким образом, как бы базой, основой развития художественного вкуса. И какими бы ни были ограниченными и малосодержательными эти элементарные восприятия, взятые по отдельности, в совокупности своей они составляют важнейшую сферу наших эстетических чувств.

Итак, на одном полюсе эстетического мы находим элементарные переживания формы, цвета и пр. Обратимся теперь к другому полюсу, где наше эстетическое переживание впервые приобретает весь свой объем, всю свою полноту и всю свою содержательность, — к сфере общественной жизни человека. Легко видеть, что и здесь область эстетических переживаний очень многообразна. Так, например, подвиг во имя народа мы оцениваем не только с точки зрения нравственной, но и с точки зрения эстетической. В веках остался как легендарный пример

прекрасного, возвышенного и героического подвиг Леопида, преградившего со своими 300 спартнятами путь полчищам персов в Фермопильском ущелье. Их героизм — это высокий нравственный образец самопожертвования во имя родины. Но повествование о доблестной борьбе эллинских патриотов заставляет нас пережить одновременно и глубокое эстетическое волнение. Здесь обращает на себя внимание связь эстетического переживания с нравственной оценки лица или события.

Можно сказать, что одной из особенностей эстетического суждения является его органическая связь с суждениями нравственности. Прекрасное и доброе неразрывно между собой связаны, и недаром еще в древней Элладе нравственное воспитание молодежи обязательно включало в себя эстетический момент. Доброе воспитывалось с помощью прекрасного. И, наоборот, прекрасное, как предмет эстетического наслаждения, немыслимо без связи с нравственным. Реакционная эстетика не случайно постоянно стремилась разорвать нравственное и эстетическое и развивала тезис о том, что эстетические критерии не имеют никакого отношения к нравственности *. Однако всякое добро, скажем благородный, честный поступок, поступок, в котором выражаются высокие, прогрессивные общественные идеалы и требования, вызывает в нас не только моральное удовлетворение, но и непосредственное эстетическое восхищение.

Итак, спрашивается, какая связь, какая общность у столь разнородных явлений; что может объединять в общем понятии эстетического наше любованье рубином, или сочетанием простейших цветов и сложными и величественными событиями общественной жизни, как, например, победой Леонида при Фермопилах, или каким-либо другим образцом высокого героизма, проявленного человеком ради своего народа, ради прогресса, ради развития человечества и т. д.

Добавим к этому, что помимо явлений природы и общественной жизни в круг эстетических переживаний человека входит — и входит на правах специально на то предназначенной области — восприятие искусства.

* К числу тех, кто пытается возвести непреодолимую преграду между эстетическим и нравственным, принадлежат Ж. Маритен, М. Адлер и Т. С. Элиот. В таком же духе рассуждает о функциях искусства и Б. Кроче:

«Приписываемая искусству цель направлять к добру и внушать ужас перед злом, исправлять и улучшать нравы вытекает из этической доктрины; и то же относится к призыву, адресованному художникам, — участвовать в воспитании низших классов, в укреплении национального или воинственного духа народа, в распространении идеалов скромной и трудолюбивой жизни и т. д. Но всему этому искусство способно не более чем геометрия, которая отнюдь не теряет своего значения из-за того, что не способна на это; непонятно и то, почему искусство должно это делать» (сб. «Современная книга по эстетике», М., Изд-во иностранной литературы, 1957, стр. 164).

Таким образом, сфера эстетического вновь расширяется и становится еще более сложной.

Трудность заключается в том, что мы должны найти нечто общее, что позволит нам охватить одним понятием «эстетическое» и сложные явления общественной жизни, и элементарное восприятие форм, предметов, и нравственное содержание человека, и простое, элементарное свойство — скажем, очарование какого-нибудь цветка или бабочки. Но это не единственная трудность, которая возникает перед нами в определении предмета эстетики. Дело не только в том, что эстетическое связывается с такими разнообразными и разнокачественными явлениями. Важно, кроме того, уяснить себе, каким образом в предмет единой науки — эстетики включается и искусство и такие эстетические отношения человека к действительности, которые осуществляются вне художественной деятельности.

Прежде всего очевидно, что в круг изучения эстетики как науки входит искусство во всем его объеме. Мы обращаемся к искусству именно за тем, чтобы получить эстетическое переживание. Но в круг практических эстетических интересов людей входит и огромное и многообразное количество явлений и фактов самой реальной жизни, природы и общества. Эстетическое переживание вызывают в нас, разумеется, далеко не одни только произведения искусства, но прежде всего сама действительность, которая служит предметом для художников. Мы можем восхищаться красотой природы, изображенной каким-либо крупным художником, например Саврасовым или Левитаном, но нам совсем не обязательно для наслаждения красотой природы идти в Третьяковскую галерею; мы можем просто поехать за город и там наслаждаться природой, и это наслаждение красотой природы будет для нас столь же полноценным, как и наслаждение произведением искусства, а в каких-то отношениях и более мощным и всеобъемлющим.

То же касается и явлений общественной жизни. Мы эстетически оцениваем те или иные факты, события общественной жизни, когда они являются предметом художественного воспроизведения. Героический подвиг во имя народа, будучи воспроизведен в искусстве, может быть предметом высокого эстетического переживания (например, «Молодая гвардия» А. Фадеева). Но разве реальные факты самопожертвования советских людей во имя Родины во время Великой Отечественной войны сами по себе не могут являться источником высоких эстетических переживаний, независимо от того, были они художественно обработаны или нет? Подвиг возвышен не только через искусство, но и сам по себе.

Несомненно, что в круг эстетических интересов человека входит не только сфера искусства. Материалистическая эстетика давно (и особенно отчетливо и последовательно в трудах

Чернышевского) подчеркивала, что основным источником прекрасного в искусстве является прекрасное в жизни, в самой действительности. Таким образом, эстетика не имеет ни оснований, ни права исключать прекрасное в действительности из круга эстетических проблем.

Но все же между нашим эстетическим отношением к реальной действительности и эстетическим отношением к произведениям искусства есть существенная разница. Возвращаясь к нашему примеру с красотой природы, мы можем сказать, что когда мы идем в Третьяковскую галерею к полотнам Саврасова или Левитана, чтобы насладиться красотой их пейзажей, то мы имеем в виду в первую очередь удовлетворение наших эстетических потребностей. И наше отношение к изображенной художником природе носит прежде всего (если не исключительно) эстетический характер. Здесь это доминирующий, определяющий момент, в то время как в нашем отношении к реальной действительности эстетический момент в большинстве случаев не является главенствующим, а имеет сопутствующее значение. Если брать вопрос в широком социологическом плане, то для общественного человека природа (вообще действительность) отнюдь не является прежде всего предметом эстетических переживаний. Этот момент важный, постоянно сопутствующий всей человеческой деятельности, но все же подчиненный и вторичный. Геолог, ищущий новые месторождения полезных ископаемых, часто очень чуток к красоте природы и наслаждается видами диких гор, в недрах которых хранятся эти ископаемые, но горы для него — прежде всего предмет его практического дела. Следовательно, относительно реальной действительности момент эстетический играет другую роль, чем в области искусства. Можно сказать, что эстетическая оценка действительности — важный аспект деятельности человека, но только для художника этот аспект становится главным, определяющим. И результат деятельности художника — произведение искусства — оказывается для нас источником прежде всего эстетических переживаний.

Практика каждого общества, каждого народа включает в себя в качестве необходимого элемента эстетическое освоение действительности. Позже мы особо остановимся на разъяснении сущности этого вида духовной деятельности человека. Сейчас укажем только следующее. Определяя свое отношение к жизни, люди вырабатывают различные идеи, взгляды, теории, в том числе также и свои эстетические взгляды. Людям необходимо знать и оценивать, что в мире прекрасно и что безобразно. Общественное сознание в целом нуждается в более или менее развернутых эстетических оценках действительности, оценках, в которых специфически преломляются нравственные, социальные, политические и другие взгляды данного общества или класса.

В ходе развития общества появляется потребность в особой форме познания и общественной практики, которая бы закрепляла, формулировала, развивала эстетические отношения людей к действительности. В самом деле, в искусстве, с одной стороны, оформляется, а с другой, разрабатывается, развивается эстетическое сознание общества.

Искусство тем самым оказывается высшей формой эстетического отношения людей к действительности.

Так, искусство социалистического реализма становится тем богаче и совершеннее, чем полнее выражает оно художественные взгляды (эстетические идеалы) народа, одновременно углубляя их и развивая. Таким образом, искусство возникает в ходе общественной практики и развития эстетических восприятий действительности, а затем и само становится орудием разработки художественных взглядов. Огромное социальное и познавательное значение искусства свидетельствует о специфическом характере социальной функции эстетического освоения и оценки окружающей жизни, для чего и складывается эта особая, художественная форма освоения мира.

Искусство есть специфическая форма познания действительности и воздействия на нее. Специфика содержания искусства неразрывно связана прежде всего с тем, что эстетическое сознание направлено на мир чувственно воспринимаемых вещей, явлений, их связей и имеет своей целью всеобъемлющее развитие человека как человека. Итак, мы видим, что эстетические отношения людей к действительности вообще и искусство, как особая форма общественного сознания, органически, внутренне между собой связаны и поэтому рассматриваются в рамках единой науки — эстетики.

Теперь как никогда проявляется громадное значение марксистско-ленинской эстетики для развития передового, прогрессивного искусства, которому принадлежит исключительно важная роль в идеологической работе Коммунистической партии, в деле коммунистического воспитания трудящихся.

Партия заботится о развитии, расцвете литературы и искусства, об их высокой идейности и художественном уровне. Она исходит из того, что народу нужны такие произведения литературы, живописи, музыки, кино, театра, которые были бы понятны народу и отражали бы пафос его труда, его жизнь и борьбу за построение коммунизма.

Для создания таких произведений есть все условия. Перед художниками широко открыты все пути творческого развития: они имеют возможность выбирать любую тему, обращаться к любым сторонам действительности, применять любые художественные средства, которые необходимы им для правдивого изображения реальной действительности. Метод социалистического реализма обеспечивает неограниченные возможности для создания произведений, необходимых народу.

Социалистический реализм — искусство высшего этапа развития человеческого общества — эпохи социализма. Он составляет качественно новый период мировой художественной культуры и вместе с тем является закономерным итогом развития всего мирового искусства. Наша эстетика является эстетикой социалистического реализма, и все ее теоретические проблемы рассматриваются под углом зрения тех насущных задач, которые выдвигает перед искусством современная эпоха.

Марксистско-ленинское учение, частью которого является наша эстетическая наука, вооружает художника глубоким пониманием законов общественного развития для достижения в своем творчестве подлинной правды жизни.



ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ИСТОРИИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ УЧЕНИЙ

§ 1. Эстетика в Греции и Риме в эпоху рабовладельческого строя



Термин «эстетика» введен Баумгартемом («Эстетика», 1750—1758 гг.). Сама же наука эстетика возникла еще в рабовладельческих обществах древнего Востока: Египте, Вавилоне, древней Индии и древнем Китае. Наиболее обстоятельную разработку эстетика древнего мира получила в античном рабовладельческом обществе. Богатая политическими событиями, острой классовой борьбой, развитием искусства и литературы жизнь греческих городов-государств, а также их широкие торговые и культурные связи с народами Востока — вот источник расцвета философской и эстетической мысли и многообразия философско-эстетических направлений в древней Греции.

Основным содержанием развития философско-эстетической мысли в древней Греции была борьба материализма и идеализма, отражавшая в конечном счете борьбу прогрессивных и реакционных сил античного общества. В многообразных философско-эстетических теориях древней Греции зародились почти все позднейшие типы мировоззрений.

Греческая эстетическая мысль возникла как попытка теоретически осмыслить художественную практику своего времени. Искусство древней Греции ко времени появления первых эстетических концепций достигло очень высокой степени развития.

Одними из первых, выдвинувших ряд положений по вопросам искусства в древней Греции, являлись *пифагорейцы*. Пифагорейский союз, основанный *Пифагором* (VI в. до н. э.), дал миру крупных астрономов, математиков и физиков. По своему мировоззрению пифагорейцы — идеалисты. Они заявляли, что сущность вещей составляет число, а поэтому познание мира сводится к познанию управляющих им чисел. Эти основные положения их философии послужили исходными пунктами для их эстетических теорий.

Пифагорейцы считали, что гармония чисел есть объективная закономерность, управляющая всеми явлениями жизни. Эта же измеряемая числом объективная закономерность, по мнению пифагорейцев, лежит

и в основе эстетических явлений. Особое значение имели труды пифагорейцев о музыке. Они впервые выдвинули мысль о том, что своеобразие музыкального тона зависит от длины звучащей струны. На этой основе они развили учение о математических основах музыкальных интервалов.

Своим учением о гармонии как «согласии разногласного» пифагорейцы положили начало диалектической трактовке красоты, хотя и делали упор на примирении противоположностей. Гораздо глубже проблема противоречия применительно к категориям эстетики была решена основоположником диалектики *Гераклитом Эфесским* (ок. 530—470 до н. э.).

Гераклит берет за первоначало всего сущего «вечно живой огонь». В мире царит строгая закономерность, и в то же время в нем нет ничего постоянного — все течет и изменяется. В отличие от пифагорейцев Гераклит делает акцент не на примирении противоположностей, а на их борьбе. Красота, согласно Гераклиту, — свойство предметного мира. Но в то же время красота — свойство относительное. Относительность эта определяется принадлежностью сущего к различным родам. Самая прекрасная обезьяна безобразна по сравнению с родом людей, а совершеннейший из людей по сравнению с богом кажется обезьяной.

Гераклит, так же как и пифагорейцы, полагает, что прекрасное имеет объективную основу, однако эту основу он видит не в числовых отношениях, а в качествах материальных вещей. Гераклит, таким образом, превосходит пифагорейцев не только тем, что дает более глубокое, диалектическое объяснение гармонии и красоты, но и тем, что сам мир у него мыслится как материальный, не созданный богами, а вечно существующий в форме непрерывного становления. Красота, таким образом, имеет материальную основу и развивается как свойство вещей.

Из богатейшего литературного наследия одного из самых глубоких мыслителей древности, основоположника атомистического материализма, *Демокрита* (ок. 460—370 до н. э.), до нас дошло очень мало. По сохранившимся после него фрагментам мы можем, однако, составить представление о его эстетических воззрениях. Демокрит исходит из того, что прекрасное имеет объективную основу в материальном мире. Сущность красоты, по Демокриту, заключается в стройном порядке, в симметрии, в гармонии частей, в правильных математических отношениях. Музыку он считал «младшим из искусств». Он утверждал, что ее «породила не нужда, но родилась она от развившейся уже роскоши»². Как видим, здесь Демокрит подходит к вопросу о социальных причинах возникновения искусства. Демокрита занимает также вопрос о природе вдохновения, которое он считал непременным условием художественного творчества.

В своих эстетических высказываниях *Сократ* (ок. 469—399 до н. э.) отходит от наивного материализма. По своим общеполитическим воззрениям Сократ — идеалист. Натурфилософские проблемы у него отступают на задний план. Внимание мыслителя концентрируется вокруг вопросов этики. Человек, по Сократу, нравствен настолько, насколько он познает, что такое добродетель, т. е. насколько понимает, в чем состоит прекрасное

и хорошее. Стало быть, честное, правдивое и прекрасное, по Сократу, совпадают. На знание могут претендовать только «благородные люди» (калос-кагатос). Что касается ремесленника и земледельца, то уже в силу рода своих занятий они не могут быть разумными, а поэтому оказываются неспособными понять ни добродетель, ни красоту. Так отчетливо проявляются антидемократические черты сократовской этики и эстетики.

Категорию прекрасного Сократ связывает с понятием целесообразности, т. е. пригодности для достижения определенной цели. В силу этого прекрасное, по Сократу, относительно: «Все хорошо и прекрасно по отношению к тому, для чего оно хорошо приспособлено, и, наоборот, дурно и безобразно по отношению к тому, для чего оно дурно приспособлено»³.

Искусство, по Сократу, есть подражание природе. Основным объектом воспроизведения в искусстве должен быть прекрасный духом и телом человек. Хотя скульптура и живопись воспроизводят внешность человека, но они не должны ограничиваться только этой стороной. По Сократу, не только поэзия, но и скульптура может выражать «состояние души». Более того, и здесь «телесное» должно быть подчинено «духовному».

С объективно-идеалистических позиций развивал эстетику ученик Сократа Платон (427—347 до н. э.).

В центре внимания Платона — проблема прекрасного. В диалоге «Большая Алкиппа» он отвергает существовавшие в то время представления о прекрасном. Платон утверждает, что прекрасное не есть то, что «подходит», не есть также «пригодное», «полезное» или приятное для зрения и слуха.

Прекрасное, по Платону, существует не в здешнем мире, а в мире идей. В здешнем мире, доступном чувственному восприятию, царит многообразие, здесь все изменчиво и преходяще. Прекрасное же вообще, прекрасное как идея не возникает и не уничтожается; оно находится вне времени и пространства, ему чуждо движение и изменение. Оно якобы противостоит красоте чувственных вещей, которые не являются источником красоты. Поскольку же красота носит сверхчувственный характер, то постигается она, говорит Платон, не чувствами, а разумом. Будучи «единообразным с собою», прекрасное находится в умопостижимом царстве надмировых идей. Как видим, понятие красоты у Платона развито в мистико-идеалистическом плане.

Так же толкует Платон и вопросы творческого процесса. Прежде всего он резко противопоставляет художественное вдохновение познавательному акту. Вдохновение художника иррационально, противоразумно, художник творит в состоянии нития и одержимости. Разумеется, при таком толковании творческого акта отпадает всякая необходимость в изучении художественной традиции, в приобретении навыков и сноровки, ибо художник как «богвдохновенный» является лишь органом, через который обнаруживается действие мистических сил божества. В своей теории вдохновения Платон схватывает одну из реальных сторон искусства — силу его заразительности. Но эта сторона искусства им крайне мистифицируется.

Платон — сторонник теории подражания, которую он трактует идеалистически. Художник воспроизводит чувственные вещи. Но ведь вещи суть только отблески идей. В таком случае изображения художника являются не чем иным, как копиями с копий, подражаниями с подражаний, тенями теней. Как вторичное отражение, как отражение отраженного, искусство, по Платону, лишено познавательной ценности, более того, оно обманчиво, лживо и препятствует познанию истинно сущего мира.

Кто же является потребителем художественной продукции? Здесь Платон четко формулирует аристократический взгляд на этот вопрос. Муза, говорит он, должна доставлять «удовольствие не первым встречным, но людям наилучшим и получившим достаточное воспитание»⁴.

Идеалистическая эстетика Платона, как и его философия в целом, была подвергнута обстоятельной критике Аристотелем (384—322 до н. э.). Сам Аристотель по своему мировоззрению колебался между материализмом и идеализмом, склоняясь в конечном счете к идеализму.

Главным эстетическим сочинением Аристотеля является «Поэтика», где дается обобщение художественной практики его времени и как бы свод правил для творчества. В «Поэтике» мыслитель упоминает Гомера, драматургов — Софокла, Еврипида, художников — Полигнота, Зевксиса и др. Аристотелю хорошо известны греческая драма, эпос, архитектура, музыка, театр, живопись. В противоположность Платону, который преимущественно склоняется к умозрительной трактовке эстетических проблем, Аристотель предпочитает исходить из конкретных фактов. «Поэтика» Аристотеля есть не только важнейший теоретический документ, но и достоверное свидетельство о развитии греческого искусства.

Аристотель, так же как и его предшественники, ищет объективный закон прекрасного. Но в отличие от Платона он ищет его не в сверхчувственном, а в реальном мире. Для Аристотеля красота — объективно существующее качество, свойство самих предметов, вещей. Он выявляет и систематизирует его признаки и создает нормативную эстетику.

Каковы же, по Аристотелю, признаки прекрасного? В «Метафизике» по этому поводу он говорит следующее: «...главные формы прекрасного — это порядок [в пространстве], соразмерность и определенность...»⁵ В «Поэтике» к этим признакам прекрасного Аристотель присоединяет еще цельность и единство в многообразии. Далее Аристотель пытается определить отношение красоты к добру. В «Метафизике» он отмечает, что доброе всегда выражено в действии, между тем прекрасное бывает и в вещах неподвижных. В связи с этим он рассматривает красоту покоя и красоту движения.

Как видим, Аристотель интересуется прежде всего формальными признаками красоты. Но основу красоты он усматривает в свойствах и отношениях реальных вещей. Таким образом, в трактовке проблемы прекрасного Аристотель стоит в основном на материалистических позициях.

В своей трактовке теории подражания Аристотель также резко расходится с Платоном. В связи с этим приобретают исключительный интерес следующие замечания Аристотеля: «Во-первых, подражание присуще людям с детства, и они тем отличаются от прочих животных, что

наиболее способны к подражанию, благодаря которому приобретают и первые знания; а во-вторых, продукты подражания всем доставляют удовольствие»⁶. Отсюда Аристотель пытается объяснить то удовольствие, которое получают люди, созерцая художественные произведения. Это удовольствие, по его мнению, покоится на радости «узнавания». Источники эстетического удовольствия он усматривает не в мире идей и других трансцендентных сущностях, а в реальном интересе людей к познанию. Искусство, по Аристотелю,— одна из форм познавательной деятельности людей.

Такая трактовка подражания дала возможность философу удивительно глубоко поставить вопрос о художественной правде. Аристотель не требует абсолютной адекватности воспроизведения вещей и явлений в искусстве. Различие между историком и поэтом не в том, что один пользуется стихотворными размерами, а другой нет, а в том, что «первый говорит о действительно случившемся, а второй — о том, что могло бы случиться»⁷. Историк говорит о единичном, поэт — об общем. Поэтому поэзия «философичнее и серьезнее истории». Аристотель далее считает, что можно поступаться точностью воспроизведения, если этим обеспечивается большая выразительность художественного произведения.

Во времена Аристотеля роды и виды искусства сравнительно четко определились и достигли высокой степени развития. Накопился достаточный фактический материал для того, чтобы поставить вопрос о классификации искусств. Аристотель различает искусства по предмету, способу и средствам подражания. В частности, он подробно исследует структуру трагедии. Его теория трагедии оказала большое влияние на последующее развитие эстетики и художественной практики.

Большой интерес представляют замечания Аристотеля о творческом процессе. В эстетике Аристотеля этот процесс теряет таинственный характер. Процесс создания художественных произведений, а также их восприятие — по Аристотелю, интеллектуальные акты. С его точки зрения, творческий процесс постижим и подвержен контролю. Отсюда и стремление Аристотеля выставить определенные нормы, каноны, правила. Из такого понимания творческого процесса вполне законным выступает требование Аристотеля учиться не только художественному творчеству, но и эстетическому суждению.

Большое место в трудах Аристотеля занимает проблема воспитательной роли искусства. Искусство, по его мнению, не имеет самоудовлетворяющей ценности. Оно связано с нравственной жизнью людей и подчинено задачам «усовершенствования в добродетели». Произведения искусства облагораживают человека тем, что посредством очищения («катарсиса») души освобождают его от отрицательных страстей. Указание на связь искусства с нравственной деятельностью людей является большой заслугой Аристотеля. Однако нужно отметить, что нравственным идеалом для Аристотеля является «созерцательная деятельность разума», не преследующая никаких практических целей.

В творчестве Аристотеля древнегреческая эстетическая мысль достигла кульминационного пункта. Дальнейшее развитие эстетические

идеи получили в древнем Риме. На основе материалистического представления о мире некоторые проблемы эстетики рассматривает древнеримский атомист *Тит Лукреций Кар* (ок. 99—55 до н. э.). В поэме «О природе вещей» он развивает мысль о нерушимости законов природы, независимых от вмешательств богов. Он утверждает принцип вечности и неразрушимости материи, излагает, следуя Эпикуру, атомистическую теорию. Касается Лукреций также и вопросов культуры и искусства. По мнению Лукреция, искусство возникло из «нужды», т. е. потребностей человека. Оно представляет собой подражание различным явлениям природы. Искусство не только доставляет «уладу», но и играет утилитарную роль. Оно, например, служит средством распространения знаний.

Лукреций — не только философ, но и выдающийся поэт, «свежий, смелый; поэтический властитель мира» (*Маркс*). Его поэма отличается как глубиной развиваемых им идей, так и блестящей поэтической формой.

Из других римских теоретиков искусства заслуживает упоминания поэт *Квинт Гораций Флакк* (65—8 до н. э.). Свои эстетические взгляды Гораций изложил в «Послании к Пизонам». «Послание» Горация написано в виде догматической сводки непреложных правил, которым должен следовать каждый поэт. Гораций подчеркивает решающую роль содержания, требует от поэта философского образования. Гораций дает характеристику видов и жанров поэзии, останавливаясь больше всего на драме. Ряд положений трактата Горация был воспроизведен затем в эстетике классицизма.

Упадок античной эстетической мысли завершается в III в. н. э. Это период разложения рабовладельческой формации. Идеологическую обстановку этого времени очень ярко обрисовал Энгельс: «Это было время, когда даже в Риме и Греции, а еще гораздо более в Малой Азии, Сирии и Египте абсолютно некритическое смешение грубейших суеверий различных народов принималось без всяких оговорок и дополнялось благочестивым обманом и прямым шарлатанством; время, когда виднейшую роль играли чудеса, экстазы, видения, привидения, гадание о будущем, изготовление золота, каббала и прочая мистическая чепуха»⁸.

Разложение античной эстетической мысли проявилось у *Плотина* (204—270), видного представителя неоплатонизма. Мир Плотина мыслит как эманацию (истечение) божественной полноты. Первоначальное совершенство, истекая, постепенно все больше и больше становится несовершенным. Цель человека, по мнению Плотина, состоит в возвращении к богу, что осуществляется через аскезу и экстаз. Только в состоянии умиротворения и экстаза мы приближаемся к божеству.

В таком мистическом плане трактуется Плотиниом и проблема прекрасного. По его мнению, вещи прекрасны «через приобщение к идее». Красота, воспринимаемая чувствами, — низший вид прекрасного. Чем больше душа освобождается от телесного, тем она становится прекраснее. Добро стоит во главе хоровода вещей, оно — наивысшая и первая красота. Лицемерие этой красоты выше всего — выше красивых тел,

ради нее надлежит отказаться от царства и власти. Прекрасные тела — это лишь следы, образы, тени, отблески высшей красоты. Чтобы узреть высшую красоту, надлежит сперва освободить душу от телесной скверны.

Проповедь аскетизма, презрение к чувственному миру, отказ от разума и выдвигание на первый план мистического созерцания, усмотрение высшей красоты в боге — все эти стороны эстетики Плотина предвосхищают теологические концепции феодального средневековья.

Передовая греко-римская эстетическая мысль сыграла очень важную роль в дальнейшем развитии эстетики. Были поставлены уже многие важнейшие вопросы сущности искусства и его общественной роли. Теория «подражания» подчеркивала сущность художественной деятельности как правдивого отражения действительности, вторичность искусства по отношению к реальному миру. Широко была развита идея о воспитательном значении искусства, о его связи с жизнью гражданского общества. Всесторонне разрабатывались вопросы о видах и жанрах, о содержании и форме художественных произведений; глубокие суждения были высказаны о сущности эстетического освоения действительности в целом.

§ 2. Эстетические взгляды древнего Китая

Уже в своих истоках художественная культура Китая обнаруживает связь с жизнью народа, имеет демократические основы. Древнейшие эстетические представления в Китае были связаны с основным занятием китайского народа — сельским хозяйством и ремеслом. Иероглиф «и», который впоследствии стал употребляться в Китае в значении искусства, генетически означал «выращивание растений». Представление о прекрасном сложилось в сфере скотоводческого быта. Основной частью иероглифов «мэй» и «шань», обозначающих прекрасное, является «ян» — баран. «Ян» входит и в некоторые другие иероглифы, связанные с эстетическими представлениями. Возникновение понятия о живописи связано с художественным ремеслом. Иероглиф «хуэй» — живопись — как идеограмма означал «соединение цветных шелковых нитей», т. е. вышивку.

По мере обогащения художественной практики китайского народа, с развитием музыки, поэзии, прикладного искусства в Китае стали возникать эстетические воззрения, нашедшие отражение в трудах древних китайских мыслителей — Конфуция, Лао-цзы, Чжуан-цзы, Мо-цзы и многих других. Эти воззрения еще не имели самостоятельного и систематического характера, они были включены в сферу политической проблематики, в область морали и философии. Относительная свобода этих воззрений от господствующей религии отличала их от эстетических взглядов других стран древнего Востока.

Несмотря на то что эстетические воззрения в древнем Китае не сложились в эстетические учения, как это было в древней Греции, они, однако, оказали огромное влияние на дальнейшее развитие китайской

художественной культуры и эстетической мысли, одной из отличительных особенностей которой является строгая преемственность традиций.

Эстетические взгляды развивались в той или иной мере всеми основными философскими школами древнего Китая: конфуцианством, даосизмом, моизмом и легизмом. Однако особенное значение для поступательного движения китайской художественной культуры имели эстетические взгляды конфуцианства и даосизма.

Древнее *конфуцианство* не было единым философским течением. После смерти *Конфуция* (Кун-цзы; 551—479 до н. э.) — основоположника этой философской школы — конфуцианство распалось на ряд группировок, среди которых особенно выделялись группировки идеалиста Мэн-цзы и материалиста Сюнь-цзы. Несмотря на значительные расхождения по многим натурфилософским вопросам, древние конфуцианцы были сравнительно близки друг к другу по своим эстетическим взглядам. Трезвые рационалисты в вопросах этики, конфуцианцы считали, что человек должен принимать жизнь со всеми радостями и горестями. Поэтому они не отрицали эмоционального и художественного восприятия жизненных явлений, как это делали сторонники даосизма и моизма. Но они стремились подчинить эмоции человека регулированию и контролю, определенной этико-эстетической норме. Это предопределяло характер эстетических взглядов и идеалов конфуцианцев, считавших, что искусство должно доставлять человеку наслаждение и радость. Восторгаясь одной из народных песен, Конфуций восклицал: «Ее стройность вызывает в человеке чувство полной удовлетворенности, истинного наслаждения!»⁹

Конфуций выдвинул положение об активной роли искусства в жизни человека. Он рассматривал искусство (в частности, музыку и поэзию, которые были особенно им любимы) в качестве большой общественной силы, которая может оказывать серьезную помощь даже в деле управления государством. Конфуций особенно подчеркивал связь искусства с моралью, способность нравственного воздействия на людей. Он утверждал, что искусство может быть хорошим средством морального воспитания. Он обращал внимание и на познавательную сторону искусства, считая, что искусство расширяет представления человека о жизни, обогащает его новыми знаниями. «Почему молодежь мало занимается поэзией и пением? — спрашивал он. — Поэзия и пение вдохновляют человека, предохраняют его от повторения чужих ошибок, учат его, как строить отношения с другими людьми, показывают ему, как бичевать дурную политику, просвещают его относительно того, как вести себя дома с родителями, наставляют его, как вести себя при дворе по отношению к государю, и, кроме того, изучая поэзию и песни, можно многое узнать о травах, деревьях, птицах и животных»¹⁰.

В эстетических взглядах Конфуция встречаются оба представления о прекрасном, т. е. «мэй» и «шань», причем «мэй» со времени Конфуция постепенно становится высшей оценкой для прекрасной формы, а «шань» — для прекрасного, высокоморального содержания. Конфуций ставил «шань» выше «мэй».

Эстетические взгляды Конфуция были использованы при разработке учения о музыке крупнейшим музыкальным авторитетом древнего Китая *Гунсунь Ни-цзы* (VI—V вв. до н. э.), некоторые положения которого близки к учению древнегреческих пифагорейцев.

Из эстетических взглядов Конфуция исходил и крупнейший его последователь *Мэн-цзы* (372—289 до н. э.), оставивший интересное определение прекрасного и величественного. «Изобильное зовется прекрасным. Изобильное и блестящее зовется величественным»¹¹, — писал он. Мэн-цзы учил, что человек духовно прекрасен от рождения.

Значительный вклад в эстетику древнего конфуцианства сделал *Сюнь-цзы* (ок. 298—238 до н. э.), развивший учение Конфуция об активной роли науки и искусства в жизни человека. Полемизируя с Мэн-цзы, он утверждал, что природа человека от рождения отрицательна, и лишь благодаря воздействию «шлифовального камня» науки и искусства человек становится морально прекрасным. Сюнь-цзы говорил, что, если над человеком не работать, его натура сама по себе не может сделаться прекрасной.

Другим влиятельным философским течением древнего Китая был *даосизм*. Он эволюционировал от материализма и атеизма в сторону идеализма и мистики. Эта эволюция отразилась и на развитии даосской эстетики. Даосизм (особенно в трудах его элигонов) отвергал эмоциональное восприятие мира человеком. Уже *Лао-цзы* (Л и Э р; VI—V вв. до н. э.), первый сформулировавший в своем труде «*Дао-дэ-цзинь*» основные эстетические взгляды древнего даосизма, утверждал, что яркость красок слепит глаза, а многозвучие заставляет глухнуть уши. Даосизм отнюдь не отрицал того, что в мире объективно существует прекрасное. В эстетике древнего даосизма прекрасное (в форме «мэй» и «шань») рассматривалось как одно из проявлений внутренней сущности материального мира, его невидимого творческого начала «дао»; которое является «матерью всех вещей». «В нем (т. е. в дао. — *Ред.*) заключены образы... В нем заключены вещи»¹², — говорится в «*Дао-дэ-цзинь*». Однако это прекрасное принадлежит миру «конечных форм» и познается с помощью чувств. Чудесная же тайна дао, которое является самым прекрасным, но не имеет имени и не может быть выражено, может быть познана лишь теми, кто «свободен от страстей».

Философские взгляды древнего даосизма имеют стихийный диалектический характер. Согласно учению Лао-цзы, мир полон взаимосвязанными, обуславливающими друг друга противоположностями, возникшими в результате деятельности дао («противоположность — есть действие дао»). Диалектический характер противоположностей мы находим и в основных эстетических категориях Лао-цзы. Прекрасное существует паряду с безобразным, добродетельное — вместе со злым. Лао-цзы подчеркивает взаимозависимый и взаимобратимый характер эстетических категорий, их единство и непостоянность. «Великое совершенство похоже на несоввершенное»¹³, — говорится в «*Дао-дэ-цзинь*». Эстетический идеал Лао-цзы сложился на основе его философских взглядов, представлений о прекрасном и об эмоциональной жизни человека. Лао-цзы считал, что прекрасное, как и простое, «подобно необделан-

пому дереву». Простое и скромное, лишенное какой бы то ни было внешней красоты, является основным критерием прекрасного у Лао-цзы. В философии даосизма серьезную роль играет учение о естественности — «цзыкань». Это учение тесно связано с эстетическим идеалом Лао-цзы, призывавшим довольствоваться тем, что дает человеку природа, ограничить личные желания и освободиться от страстей. Эстетический идеал Лао-цзы оказал огромное воздействие на развитие китайского средневекового искусства и особенно поэзии и живописи.

Эстетические взгляды Лао-цзы были восприняты и развиты дальше Чжуан-цзы (Чж у а н Ч ж о у; 369—286 до н. э.). По Чжуан-цзы, прекрасное также является проявлением дао. Человек воспринимает прекрасное из природы, представляющей собой великое бесконечное начало всех образов, источник прекрасного. Сам человек тоже является частью природы, ее маленькой моделью, поэтому прекрасное есть и в его натуре. Утверждение релятивизма в теории познания привело Чжуан-цзы к агностицизму. Это отразилось и на его эстетических взглядах. Признавая существование прекрасного в природе, Чжуан-цзы выдвинул положение о релятивности прекрасного и невозможности его познания. Чжуан-цзы пытался доказать, что невозможно найти разницу между истинным и ложным, прекрасным и уродливым, так как не существует их критериев, а сами эти категории взаимосвязаны и взаимообусловлены. Он утверждал, что представления о прекрасном относительно потому, что мир бесконечно велик, и не только человек, но даже божество не способно полностью охватить его красоты.

В главе «Цю шуй» труда «Чжуан-цзы» рассказывается об осеннем разливе реки Хуанхэ. «Началось осеннее половодье,— пишет Чжуан-цзы.— Вода всех мелких речушек полилась в Хуанхэ и залила ее берега... Вообразился тогда дух реки. Он считал, что вся красота подвешенной сосредоточилась в реке. Но вот он поплыл по течению к востоку и достиг восточной части Северного моря. Взглянул, не увидел конца воды... и со вздохом сказал духу моря: «Пословица говорит: «Услышишь лишь десяти тысячную долю правды и считаешь, что нет человека, который бы мог сравниться с тобой». Это про меня сказано»¹⁴.

Чжуан-цзы считал, что человеческие суждения о прекрасном не содержат истины, они субъективны и относительны. Отрицание истинности прекрасного связано у Чжуан-цзы с отрицанием эмоционального восприятия человеком окружающего мира. Высшее наслаждение Чжуан-цзы видит не в жизни и чувственном удовлетворении, а в недеянии, забвении всех телесных наслаждений.

Общество, политика, культура, религия, по мнению Чжуан-цзы,— это путы, ограничивающие свободу человека. Чем ближе человек к природе, чем меньше связан он с обществом, тем он счастливее. Поэтому он учил, что человек должен жить так, как живут рыбы в реках и озерах,— беспечно и свободно. С этим же критерием ничем не ограничиваемой свободы Чжуан-цзы подходил и к художественному творчеству. Свои взгляды на творчество он выразил в знаменитой притче о жаяо-писце, который творит по нантию, запершись в своей комнате, не внемлет ничьим советам, представляя собой медиум дао. Дух его ничем не

связан. Он целиком сосредоточен на творчестве, его не занимают никакие земные помыслы, он не думает ни о славе, ни о пользе для себя, он весь поглощен своим делом.

Эстетические взгляды представителей третьего крупного направления в древней китайской философии — *моизма* — характеризуются негативным отношением к искусству и прекрасному. Выразителем этих взглядов был основоположник философской школы *моизма* *Мо-цзы* (Мо Дзи; 479—381 до н. э.). Он резко выступал против занятия искусством и особенно музыкой. Однако Мо-цзы отнюдь не отрицал наличия прекрасного и его способности эмоционального воздействия на человека, прежде всего через искусство. Но прекрасное казалось ему, представителю ремесленников, живших в нужде, ненужной, чрезмерной роскошью. От искусства, музыки и эстетического наслаждения он не видел прямой пользы. Искусство он считал забавой для пресытившихся, оно не может насытить голодных и согреть раздетых. Если конфуцианцы утверждали, что музыка способствует умиротворению государства, то Мо-цзы, наоборот, доказывал, что она вносит беспорядок в жизнь страны и является источником всяких бед, причиной обвиняния государства.

Мо-цзы отрицал красоту, так как она не приносит материальной пользы; не может удовлетворить самых насущных физических потребностей человека. «Творческие достижения называют искусным, если оно полезно человеку, и грубым, если оно ему бесполезно»¹⁵, — говорил он. Красота, по Мо-цзы, — это прихоть богатых, свидетельство излешества и разложения, причина страдания трудового народа. Ведь ради нее людей отрывают от нужной и полезной работы и посылают вышивать узоры на одежде богатей. Бедняки же лишены красоты. Чтобы пресечь то зло, которое приносит стране увлечение высшей знати музыкой и танцами, Мо-цзы требовал запретить музыку вообще. Его противники указывали ему, что человек не может не проявлять своих чувств, он не должен уподобляться лошади, которая без отдыха тащит нагруженную повозку.

Для эстетических взглядов *легистов* характерна широко известная притча о творчестве живописца. Автор этой притчи — крупнейший представитель школы *легистов* *Хань Фэй* (ок. 280—230 до н. э.). В притче содержится интересная мысль о том, что изображение реального, окружающего человека мира — наиболее трудная для живописца задача.

В притче Хань Фэй рассказывается о художнике из княжества Ця, который на вопрос князя, что труднее всего рисовать, ответил, что труднее всего рисовать собак, лошадей и других животных. А на вопрос, что легче всего рисовать, сказал, что легче всего рисовать чертей, духов и прочую нечистую силу. Свой ответ художник пояснил таким образом: люди видят лошадей ежедневно и хорошо их знают. Стоит лишь немного ошибиться в рисунке, как сразу на это укажут. Что же касается чертей и духов, то о них нет определенного представления, и поэтому их рисовать легко.

Мыслители древнего Китая заложили основу для дальнейшего развития китайской эстетической мысли. Их представления об общественной полезности искусства, его моральной и воспитательной силе, об

эстетическом идеале, о внешней красоте формы («мэй») и внутренней эстетической красоте содержания («шань»), о художественном творчестве были восприняты не только философами, но и мастерами средневекового китайского искусства — поэтами, живописцами, архитекторами, художественный вкус которых формировался под воздействием эстетических идеалов мыслителей древности.

Писатели и художники в средние века и даже в последующий период воспитывали в себе то строгое чувство меры и ту любовь к естественности и простоте, которые отличают лучшие их творения.

§ 3. Эстетика раннего средневековья

На развалинах античности в Европе возникли новые государства, в рамках которых в дальнейшем уже и происходило развитие не только экономической и политической, но и духовной жизни. На первых порах после крушения античного способа производства наблюдается упадок экономики, техники, торговли, городов, культуры. «Средневековье, — говорит Энгельс, — развилось на совершенно примитивной основе. Оно стерло с лица земли древнюю цивилизацию, древнюю философию, политику и юриспруденцию, чтобы начать во всем с самого начала. Единственным, что оно заимствовало от погибшего древнего мира, было христианство и несколько полуразрушенных, утративших всю свою прежнюю цивилизацию городов. В результате, как это бывает на всех ранних ступенях развития, монополия на интеллектуальное образование досталась попам, и само образование приняло тем самым преимущественно богословский характер»¹⁶.

В условиях существовавшей тогда экономической и политической раздробленности (V—X вв.) католическая церковь, обладая строгой иерархией и твердо канонизированным учением, имела возможность оказывать сильнейшее влияние на всю духовную жизнь. Церковь претендовала даже на управление государством. Нет ничего удивительного в том, что она оказала громадное влияние на развитие искусства. Принцип авторитарности царил здесь так же, как и в других областях идеологической жизни.

Церковное искусство исходит из религиозного представления о том, что земная жизнь — лишь слабый отблеск небесной. Отсюда пренебрежение к чувственному миру: ведь он только намекает на истинный, небесный мир. В связи с этим в искусство вторгаются аллегория и символ, как наиболее характерные особенности средневекового официального искусства. Правда, наряду с клерикальным искусством существовало народное. Однако оно не получило теоретического осмысления в эстетике средневековья.

Одним из видных теоретиков официального искусства средних веков был «отец церкви» *Августин Блаженный* (354—430). Он находился под большим влиянием неоплатонизма. Августин воспринял также идею Плотина о красоте мира в целом, несмотря на наличие в нем отдельных уродств. Мир прекрасен потому, что его-де сотворил бог. Бог, по

Августину. — «источник всякой красоты и высочайшая красота». Искусство дает не реальные образы этой красоты, а лишь ее субстанциальные формы. Поэтому, продолжает он, должно нравиться не само произведение искусства, а та божественная идея, которая заключена в нем.

В «Исповеди» Августин говорит, что ему очень нравится церковное пение и что, если ему доведется «более увлечься понием, чем предметом песнопения», то он, «со скорбью» осознав «свой грех», «желал бы лучше не слышать пения». Августин постоянно обращается к богу, чтобы он избавил его от «похоти очес».

Созерцаемая красота, по Августину, есть символ метафизического единства, ритмического членения и смысла вещей. В своей глубокой сущности красота есть добро и истина, но добро и истина в форме созерцаемой красоты воспринимаются чувственно. Однако не сама по себе красота имеет значение, а тот смысл, который в ней заключен.

Точка зрения Августина все же отличается от платоновской. По Платону, сверхчувственная красота воплощается в конечные вещи и силу естественного, внутреннего необходимого процесса развития. У Августина же проникновение гармонического ритма в мир чувственных вещей осуществляется в силу божественного соизволения.

Во второй период феодализма (XI—XV вв.) в жизни народов средневековья происходят существенные перемены. Прежде всего наблюдается рост производительных сил. Соответственно развиваются ремесла, торговля, постепенно разрушается замкнутость натурального хозяйства. Заметно оживают города. Все это благоприятно сказывается на развитии духовной культуры. Так, в области философии ведутся ожесточенные споры между реалистами и номиналистами. Первые берут за основу общие понятия, отставив, таким образом, объективно идеалистическое учение. Вторые реальным объявляют единичные вещи, закладывая тем самым основы сенсуализма и материализма.

Новые процессы происходят и в искусстве. Большое развитие получает архитектура, наряду с церковным развивается светское искусство (рыцарская поэзия). Замечается рост реалистических моментов в готике. Особенно заметны реалистические тенденции в городской литературе.

Все это нашло известное отражение в рассуждениях по вопросам искусства *Фомы Аквинского* (1225—1274), известного итальянского богослова. Основное стремление Фомы состоит в попытке приспособить учение Аристотеля к теологии. В эстетических рассуждениях Фома Аквинат делает шаг вперед по сравнению с Августином. Фома живет в тот период, когда средневековый аллегоризм постепенно начинает терпеть кризис. Фома Аквинский вынужден теоретически оправдать этот отход от засилья аллегорий. У него намечается попытка оправдать красоту чувственно воспринимаемого мира. Он, например, заявляет: «Прекрасное ведь то, само восприятие чего доставляет удовольствие»¹⁷. В другом месте автор «Суммы богословия» пишет: «Прекрасным называется то, что, будучи увиденным, нравится»¹⁸. Правда, для Фомы высшая красота — это красота бога и постичь ее можно лишь при слиянии с ним. Но вместе с тем Фома указывает, что красота имеет место и в чувственных вещах и включает в себя три условия: *целостность*, или

совершенство, и поэтому те предметы, которые повреждены, являются уже тем самым безобразными; далее — надлежащие пропорции, или гармонию; а, наконец, яркость, или ясность, поэтому мы называем красивыми те предметы, которые окрашены ярким цветом...»¹⁹. Здесь Фома отходит от Августина, для которого исходной точкой была только сверхчувственная абсолютная красота. У итальянского богослова, таким образом, обозначаются тенденции найти красоту в самих чувственных вещах. Однако его теологическая исходная точка зрения закрыла ему путь к правильному осмыслению тех процессов, которые имели уже место в художественной практике его времени (архитектура, вокальное и музыкальное искусство, народное творчество).

Под сильным влиянием Фомы Аквината сложились эстетические воззрения великого итальянского поэта Данте Алигьери (1265—1321). В трактате «Пир» он говорит о том, что поэтическое произведение имеет четыре смысла: буквальный, аллегорический, моральный и анагогический (т. е. возвышающий душу к небу, таинственный, мистический). В письме к Кан Гранде делла Скала Данте, касаясь замысла своей «Божественной комедии», пишет: «Произведение это не просто; оно скорее может быть названо *содержащим несколько смыслов*». Разъясняет это поэт толкованием библейского рассказа о выходе евреев из Египта. «Если мы обратим внимание только на букву рассказа,— продолжает Данте,— в нем не окажется иного смысла, как выход детей Израйля из Египта во времена Моисея; если же мы встанем на аллегорическую точку зрения, мы увидим и Искупление нас во Христе, в моральном же отношении здесь окажется и переход души от печали и скорби греха в состояние блаженства»²⁰.

Данте, как и Фома Аквинат, склонен к аллегорическому толкованию произведений искусства. Однако от аллегоризма он отходит еще дальше, чем Фома, поскольку требует, чтобы аллегория обладала красотой и изяществом.

Нужно сказать, что эстетические теории средневековья стоят гораздо ниже средневекового искусства. Поэтому было бы неправильным составлять представление о средневековом искусстве на основании трактатов Августина и Фомы. В их концепциях отражается лишь одна линия развития — официальное искусство господствующей католической церкви.

§ 4. Эстетические взгляды средневекового Китая

В течение средних веков китайская эстетическая мысль получила дальнейшее развитие, обогащаясь достижениями китайского искусства и литературы — сначала поэзии, музыки и живописи, а затем также драматургии и художественной прозы. Значительное влияние на эстетические взгляды средневекового Китая оказывала философия того времени (в I—III вв. стихийный материализм, в X—XV вв. неоконфуцианский идеализм, в XVII—XVIII вв. вновь стихийный материализм), а в отдельные периоды буддийская и даосская религии. Исключительную роль в развитии средневековой эстетической мысли

играла, как уже отмечалось выше, древняя эстетическая традиция, а также древняя философия и мораль. Эстетические взгляды и идеалы средневекового Китая в свою очередь оказали большое воздействие на дальнейший рост китайского искусства и литературы.

Блестящий мыслитель-материалист раннего китайского средневековья Ван Чун (Ч жу в Ж э н ь; 27 — ок. 97) стоял в области эстетической мысли на самых передовых позициях своего времени. Творчески развивая эстетические взгляды древних китайских мыслителей (главным образом конфуцианцев и даосов), Ван Чун в своем труде «Критические рассуждения» («Лунь хэн») выдвинул требование соответствия произведений литературы действительности и своему времени и в связи с этим поставил вопрос о правдивости творчества, «Если взятый пример не соответствует фактам, его нельзя назвать сравнением, если литература не соответствует действительности, она не может быть правдивой»²¹, — писал он. Ван Чун полагал, что отход литературы от действительности приносит ей огромный вред. Поэтому он даже употреблял выражение «трагический отрыв от действительности» и призывал «ценить правдивость». Ван Чун полагал, что цель литературного творчества состоит в исправлении испорченных нравов и воздействии на людей, чтобы заставить их вернуться к истине и искренности.

Современный китайский литературовед Чжу Дун-жунь так пишет о «Критических рассуждениях» Ван Чуна: «В книге «Критические рассуждения» высоко ценится простота, реалистичность, скромность и правдивость творчества и выражается глубокое недовольство пышной и приукрашенной литературой»²².

Представления Ван Чуна о прекрасном были тесно связаны с его пониманием сущности и задач литературы. Ван Чун считал, что литература должна помогать людям понять, что прекрасно и что уродливо, что истинно и что ложно. «Кисть литератора, — образно говорил Ван Чун, — зовет к прекрасному и порицает уродливое»²³.

Вслед за древними китайскими мыслителями Ван Чун различал две категории прекрасного: «мэй» и «шань». Он считал, что добродетельное содержание («шань») выше прекрасной формы («мэй»), и поэтому утверждал, что те, кто заботятся о содержании, не стремятся к внешней красоте. Отсюда вытекал и эстетический идеал Ван Чуна, который делал его врагом пышности, роскоши и ложной красоты. Этот идеал, несомненно, был подсказан учением Лао-цзы о том, что «нельзя быть драгоценным, как яшма, а нужно стать простым, как камень»²⁴. В формировании представлений Ван Чуна о прекрасном значительную роль сыграло учение о материальной основе мира («ци»). Ван Чун различал наиболее совершенное, чистое и значительное «ци» («юань-ци») и обычное «ци», существующее в сгущенном и разряженном виде. «Ци» — не только материальная субстанция, из которой естественно возникают все вещи и которая определяет качества всех вещей. Она — основа разумной деятельности человека, материальная жизненная сила, от которой зависит природа человеческих ощущений. Материалистическое учение Ван Чуна о «ци» оказало глубокое воздействие на дальнейшее развитие китайской эстетики.

Учение о «ци» повлияло на формирование эстетических взглядов теоретика литературы и поэта Цао Пэя (187—226), который писал в своем труде «Трактат о стильном произведении» («Дянь лунь лунь вэнь»): «В основе литературы («вэнь») лежит «ци». Прозрачность или мутность «ци» зависит от природы. Она не может быть достигнута с помощью усилий»²⁵. Цао Пэй считал, что художественные достоинства произведения зависят от количества «ци», заключенного в нем. Так, наличие определенного количества «ци» влияет, согласно Цао Пэю, на характер музыкального произведения. Цао Пэй полагал, что литература и искусство развиваются по тем же законам, что и все остальные вещи и явления во вселенной; они зависят от характера «ци», его «прозрачности» или «мутности».

В качестве основного критерия литературного творчества Цао Пэй выдвигал красоту формы («мэй»). Этот тезис Цао Пэя положил начало эвфунизму в китайской поэзии.

Поэт и мыслитель Цзи Кан (223—262), который выступил против конфуцианского понимания музыки — как средства морального воспитания и управления государством — и отрицал эмоциональное ее воздействие, также использовал учение о «ци» в своей эстетике. Он утверждал, что талантливость человека зависит от «ци», содержащегося в его уме от рождения. При этом человек не может изменить свою одаренность, поскольку она стала его природой вместе с заложенным в нем «ци». Талант человека есть проявление «ци», а литература — проявление таланта.

В дальнейшем учение о «ци» было распространено на прекрасное и уродливое. В труде Юань Чжуня (ок. 237 — ок. 316) о таланте и натуре говорится: «Все вещи, появляющиеся во вселенной, бывают красивые или уродливые. Почему вещи бывают красивые? Они бывают красивы благодаря прозрачному «ци». Почему вещи бывают уродливые? Они бывают уродливы под влиянием мутного «ци»»²⁶.

После «Трактата о стильном произведении» Цао Пэя поэт Лу Цзи (Л у Ш и х ё н; 261—303) создал слою «Оду изящному слову». Лу Цзи целиком исходит из всех предыдущих китайских литературных и философских теорий, особенно из Конфуция и Лао-цзы»²⁷. Поэт у Лу Цзи «враждебен изысканной красивости и манерности, но друг большой красоты»²⁸. Он стремится к гармонии древней формы с глубокой простотой содержания в мысли и чувстве. «Я верю, что чувства и формы в поэзии не разойдутся моей»²⁹. Поэт осуждает тех своих собратьев, которые смешивают красивое и уродливое, гонятся за причудливостью в ущерб правдивости. Лу Цзи призывает поэтов вникать в природу вещей. «И я постоянно боюсь,— пишет он,— вдруг да мысли мои не ответят природе вещей! Вдруг да стиль мой не будет до мысли моей достигать!»³⁰. Поэтическое слово должно быть богато чувством, в нем должна быть «любовь к человеку». Последнее положение свидетельствует о том, что эстетические взгляды Лу Цзи были связаны с конфуцианским гуманизмом. Поэма Лу Цзи полна восторга перед красотой поэтического слова. Согласно Лу Цзи, поэзия — это картина, полная красочной гармонии, восхитительная симфония, а поэт — мастер слова,

творивший в траисе вдохновения, космический пророк, исторгающий правду конфуцианского учения.

Эстетические взгляды Лю Цан оказали большое влияние на последующих теоретиков китайской литературы.

В период средневековья развитие эстетической мысли Китая было тесно связано с окончательно оформившимися к V в. н. э. в самостоятельные науки литературной критикой и критикой живописи.

Крупнейшим литературным критиком китайского средневековья был Лю Се (Янь-хэ; VI в.), который написал работу «Резной дракон литературной мысли» («Вань сянь диолун»). Эстетические взгляды Лю Се имели своим истоком художественные идеи конфуцианства, а также частично и даосские эстетические воззрения (вроде учения о естественности — «цзыжань» и т. д.). Характеризуя эстетические взгляды Лю Се, современный китайский литературовед Го Шао-юй пишет: «Основные идеи Лю Се заключались в развитии теории конфуцианского реализма»³¹. Труд Лю Се интересен тем, что в нем уделяется одинаковое внимание как содержанию литературного творчества, так и его форме. Лю Се поставил вопрос о связи литературы со своим временем. В главе «Цзун цзин» своего труда Лю Се выдвинул шесть критериев литературного стиля. Он требовал от литературного произведения глубины чувства и ясности, правдивости замысла и красоты формы, не переходящей в порочность. Серьезное внимание он уделял значению литературной критики, а также подготовке критика.

Дальнейшее развитие китайская литературная критика нашла в труде Чжун Жуна (Чжун Юн; год рожд. неизв. — ум. 552) «Категории стихотворений» («Ши пинь»).

Вопросы художественного творчества в области живописи были разработаны в это время в труде Се Хэ (V в.) «Критические записи о старинной живописи», в котором были сформулированы знаменитые шесть принципов живописного творчества. Эти принципы легли в основу средневековой теории китайской живописи. Из них особенно интересны первый (ритмическая жизненность произведения) и третий (подобие, соответствующее изображаемому). Они по существу являются программой реалистического творчества. Интересно, что первый принцип («ши-юнь») связан с уже известной нам категорией «ци», которая выступает здесь как жизненная сила, одухотворяющая произведение.

В V—VI вв. наряду с прогрессивной эстетической мыслью, представленной Лю Се, Се Хэ и другими теоретиками литературы и искусства, все большее развитие получают художественные воззрения эстетского толка. Особенно ярко эта тенденция обнаруживается во взглядах Сюа Гана и других теоретиков литературы времени династий Цин (V—VI вв.) и Лян (VI в.).

В период династия Тан (VII—X вв.) передовые поэты и мыслители развернули борьбу против формализма в поэтическом творчестве и эстетических воззрениях, получивших распространение в V—VI вв. Обобщая и подытоживая эстетические взгляды поэтов Чэнь Цзы-ана (661—702), Ли Бо (Тай-бо; 701—762) и Ду Фу (Цзымэй; 721—770), поэт Бо Цзюй-и (772—846), подобно Ван Чуну во время Ханьской династии, вы-

длиннул замечательные для своего времени эстетические идеи, создал реалистическую теорию литературы. В письмах к поэту Юань Чжэню Бо Цзюй-и выдвинул требование, согласно которому литература должна служить политике и быть средством воспитания и просвещения народа. Он отрицал творчество ради творчества. В предисловии к стихам «Новые пародные песни» Бо Цзюй-и писал, что они созданы «для описания государя, чиновников, народа, вещей и событий», но «не для литературной выбавы»³². Художественная проза и поэзия, согласно Бо Цзюй-и, должны соответствовать своему времени и фактам. Поэт говорил о единстве формы и содержания произведений литературы, указывая при этом на примат содержания над формой. Касаясь литературных традиций, Бо Цзюй-и настаивал на использовании «Книги песен» и вел решительную борьбу с формалистической поэзией V—VI вв. Он ценил лишь такие произведения, в которых «строка за строкой идут без пустого знака и каждая песня поет о страданиях народа»³³. Эстетические взгляды Бо Цзюй-и разделяли поэты Юань Чжэнь (779—831), Чжан Цзи (765—830), Ли Шэнь (год рожд. неизв.—ум. 846) и др.

Для эстетических воззрений танской эпохи характерен труд Чжан Янь-юаня (VIII в.) «Заметки о знаменитых художниках Китая» («Ли дай мин хуа цзи»), эклектически сочетающий конфуцианские взгляды на искусство с даосской теорией творчества. Чжан Янь-юань рассматривает живопись как орудие воспитания и морального воздействия, поскольку она «укрепляет принципы правильного поведения». Живопись, согласно Чжан Янь-юаню, так же как стихи и песни, «выражает красоту великих действий». Процесс художественного творчества Чжан Янь-юань трактует в духе Чжуан-цзы: художник концентрирует свой дух и мысли и благодаря этому забывает себя и свое произведение, превращаясь в рупор дао. Чжан Янь-юань считал, что понимание живописи доступно лишь тем, кто обладает высшим духом, большими знаниями и добротой. Поэтому он полагал, что хорошими живописцами могут быть только знатные чиновники из аристократических семей, ученые мужи и особенно талантливые мастера. Таким образом, искусство живописи считалось достоянием лишь высших слоев господствующего класса.

Развитие китайской эстетической мысли в VIII—IX вв. в значительной мере зависело от движения «За возрождение древнего стиля литературы». Используя лозунг «возрождение древности», участники этого движения в действительности боролись за освобождение литературы от формализма и схематизма, пустивших глубокие корни в литературе V—VI вв. Крупнейшие представители этого направления Хань Юй (Туй-чжи; 768—824) и Лю Цзун-юань (Цзы Хоу; 773—819), основываясь на конфуцианской эстетике, создали свою теорию художественного творчества. Хань Юй считал, что самое важное в произведении литературы — его дао, или, говоря современным языком, его идейное (в данном случае конфуцианское) содержание. Художественная форма произведения («вэнь») служит для раскрытия его содержания («дао»). Хань Юй и Лю Цзун-юань выступали против тех, кто стремился прежде всего к красивой форме и недооценивал содержания или

ради формы искажал содержание. Однако они не забывали и формы, придавали ей большое значение, особенно в литературе.

Во времена царствования династии Тан эстетическая мысль уходила корнями главным образом в древние конфуцианские эстетические воззрения. Однако в конце царствования этой династии в области эстетики усилилось влияние древних даосских эстетических идей. Об этом свидетельствует анализ взглядов поэта Сыкун Ту (837—908).

Эстетические взгляды поэта Сыкун Ту, написавшего, подобно Чжун Жуку, поэму «Категории стихотворений», представляют собой развитие эстетических идей древнего даосизма в сторону идеализма и мистицизма. Сыкун Ту уделяет основное внимание вопросам поэтического творчества. Для него поэт — это медиум дао, личность, стоящая вне реальности: «Поэт переходит грани и парит над формами мира: он внедряет себя в абсолютный центр (Дао)»³⁴. Творчество поэта — это наитие с неба, которое проходит через двадцать четыре ступени и приводит, наконец, поэта в состояние транса. Наитие приходит к поэту благодаря природе, его окружающей. Поэт уходит на лоно природы и живет в единении с ней. Там он и творит «одним взмахом руки», выражая живую силу своих переживаний. Эстетическим идеалом Сыкун Ту становится дао, истинное и великое, неуловимое и неясное, полное «величайшей гармонии». Прекрасное в природе сообщает душе поэта наитие и приобщает ее к дао. Поэт усваивает качества дао, воплощая в себе «основную простоту», столь напоминающую нам эстетический идеал Лао-цзы. Однако эта «основная простота» стала у Сыкун Ту расплывчатой и абстрактной. Его эстетический идеал в отличие от эстетического идеала древнего даосизма сделался неясным, таинственным и неуловимым. Этот идеал был воспринят мыслителями сунской эпохи.

Поэма Сыкун Ту вызвала два подражания — «Поэму о художнике» («Категория картин»), написанную Хуан Юэ, и «Поэму о каллиграфе» («Категория письма»), созданную Ян Цзян-цзэном. Обе поэмы в отношении эстетических взглядов полностью основываются на идеях Сыкун Ту, а в конечном счете — на взглядах даосизма. «Великое Искусство, как-бы, безыскусно»³⁵, — говорится в поэме Хуан Юэ.

В период «пяти династий» (907—960 гг.) эстетические взгляды Чжан Янь-юаня были интересно интерпретированы художником Цзин Хао (X в.), написавшим трактат «Заметки о способах работы кистью». Цзин Хао понимал художественное творчество как передачу «истинной сущности» предметов, т. е. передачу их духа. При этом передача «истинной сущности» не означает, по его мнению, передачи внешнего подобия и внешней красоты, ибо достижение одного лишь подобия есть «утрата духа». Лишь воплощение в произведении искусства духа предмета позволяет достичь подлинного подобия и действительной красоты. В этих мыслях нетрудно угадать зачатки эстетических взглядов так называемых «образованных людей» («шэнь жэнь»), создавших впоследствии особое направление в китайской живописи, известное под названием «се и» (передача идеи). Цзин Хао вслед за Чжан Янь-юанем считал, что занятие живописью — не дело простых людей, ибо если они и берутся за

мист, то ничего не достигают в течение всей жизни. Для Цзин Хао искусство являлось средством борьбы со страстями и вожделениями.

Эстетические взгляды в период династий Сун (X—XIII вв.) и Юань (XIII—XIV вв.) были связаны с неоконфуцианской идеалистической философией, которая учила, что в основе мира лежит некое рационалистическое начало — «ли». Всеобщая форма и закон «ли» является первичным по отношению к «ци» — веществу и материалу. Влияние учения о «ли» на эстетические взгляды выразилось в том, что сунские преемники традиций Хань Юя и Лю Цзун-юаня с их стремлением «возродить древность» стали уделять все большее внимание наличию в произведениях литературы конфуцианского дао. Они рассматривали литературу в прежде всего ее художественную форму как нечто второстепенное. Так, основоположник неоконфуцианства *Чжоу Дунь-и* (1017—1073) утверждал: «Литература — это то, с помощью чего пишут о дао»³⁶.

Отсюда некоторые мыслители пришли к выводу о прикладном, практическом характере литературы, которая должна служить «учению о церемониях и политическому управлению», как утверждал *Ван Ань-ши* (1021—1086).

Но большинство «образованных людей» времен династии Сун шло иным путем, проведя трансформированные идеалы древнего даосизма. Известный сунский поэт *Оуян Сю* (1007—1072) восклицал: «Истинный вкус заключается в древней простоте».

Значительный вклад в разработку эстетической мысли был сделан в это время поэтом и мыслителем *Су Ши* (Су Дун-цзю; 1036—1101), выразившим художественные идеалы «образованных людей». Эстетические взгляды Су Ши отличаются определенной противоречивостью. Несомненные реалистические тенденции в понимании искусства, подсказанные конфуцианством, сочетаются у него с даоско-буддийской теорией творческого процесса.

В творчестве художника и поэта, согласно взглядам Су Ши, первостепенное значение имеет вдохновение, а также свободное и естественное выражение им своих чувств. Вместе с этим он требовал, чтобы художник упорно изучал свои модели. «Чтобы уловить характер человека, нужно тайком наблюдать в толпе за его манерами»³⁷, — поучал Су Ши. В соответствии с учением даосизма он требовал от художника такой сосредоточенности духа на изображаемом объекте, чтобы художник как бы сам перевоплощался в этот объект и становился выразителем дао. В то же время Су Ши отмечал, что этого мало для творчества. Помимо вдохновения художник должен обладать и мастерством. «Есть люди, которые владеют дао и мастерством, а есть и такие, которые владеют дао, но не владеют мастерством. (У этих людей) предметы принимают форму в душе, но не принимают формы под руками»³⁸.

Су Ши говорил, что художник должен уметь отобрать самое основное в изображаемом. Это самое основное он называл «постоянным принципом». «Некоторые художники передают форму очень тщательно, однако передать постоянный принцип могут из них только те, кто имеет благородный характер или является необыкновенно талантливым»³⁹.

Учение о «постоянном принципе» представляет собой развитие идеи Цзин Хао об «истинной сущности».

В начале господства Минской династии (XIV—XVII вв.) официальная эстетическая мысль Китая была подражательной по характеру и дала мало оригинального. Она была снована сунской идеалистической философией, в литературе господствовал схоластический стиль — «багу». Серьезное влияние на духовную жизнь этого периода оказал субъективный идеалист, философ Ван Ян-мин (Ван Шю-жэнь; 1472—1528). Его учение о том, что сердце это и есть «ли», было воспринято многими литераторами и живописцами, замкнувшимися в своем внутреннем мире, в «своем сердце». «Свое сердце», согласно Ван Ян-мину, содержат в себе все предметы и явления внешнего мира. Однако в конце минского периода, примерно с XVI в., в связи с зарождением в экономике страны капиталистических отношений, в духовной жизни Китая появляются новые тенденции; возникают идеи демократизма, получают развитие реалистический роман, графика на дереве. Это находит отражение и в эстетических взглядах конца Минской — начала Цинской династий. Одним из первых провозвестников этих взглядов был Ли Чжи (Ли Чжо-у; 1527—1602), который выдвинул требования естественности литературы. Литература, говорил он, должна иметь реальное и правдивое содержание, должна быть оригинальной и не плестись в хвосте у древних. Ли Чжи был почитателем непризнававшихся официально романов, вроде «Речные заводи», а таких пьес, как «Западный флигель».

В «Заметках о живописи» — трактате, написанном в XVI в. поэтом и критиком Ду Луном, делается попытка решения вопроса о правде в искусстве. Интересно, что высшими критериями художественного мастерства для Ду Луна являются произведения Сыма Цяня (род. ок. 145 — ум. ок. 86 до н. э.) и Ду Фу, известных близостью своего творческого метода к реализму и своей идейностью. Он утверждал, что художник должен стремиться не к внешнему подобию, а к такому качеству произведения, которое появляется при отсутствии желания достичь подобия. Этим качеством и отличаются, по утверждению Ду Луна, произведения Сыма Цяня и Ду Фу. Ду Лун требовал от художников глубокого знания изображаемого ими предмета, законов «созданной небом жизни».

Реалистически подходил к вопросам творчества и Мо Ши-цзы (XVI в.), который призывал живописцев, прежде чем браться за кисть, взять себе в учителя «небо и землю», пройти десятки тысяч ли по родной земле, прочесть десятки тысяч книг, каждое утро наблюдать «изменяющую игру облаков».

Особенно интересны эстетические взгляды китайских патриотов-просветителей конца XVI — начала XVII в. Хуан Цзун-си (1610—1696), Ван Чуан-шаня (Ван Фу-чжи; 1619—1692) и Гу Тин-лина (Гу Инь-у; 1613—1682), представляющие собой вершину китайской средневековой эстетической мысли. Их эстетические взгляды во многом напоминали взгляды Ван Чуаня, тем более, что все они идеализировали эпоху Хань, противопоставляя ее эпохе Сун, эстетические идеи которой ими отрицались.

Стремясь возродить в литературе древний, строгий стиль конфуцианских канонов («Основа литературы в шести канонах»), Хуан Цаун-си развернул критику эстетических принципов сувской литературы с ее вниманием к конфуцианскому дао и философской категории «ли». Неоконфуцианской рассудочности и холодности Хуан Цаун-си противопоставил чувство («цян»), которое должно быть свойственно как художественной прозе, так и поэзии. Сделав главным критерием произведений литературы чувство, Хуан Цаун-си пришел к выводу, что благодаря этому значительно расширились границы литературы. Литература включила в себя произведения, написанные на языке простонародья, звучащем «на улицах и в переулках», а в число литераторов вошли «гуляющие женщины и мужики». В этом проявлялась демократизация эстетических воззрений средневекового Китая.

Во взглядах Ван Чуан-шаня для дальнейшего прогрессивного развития эстетической мысли было важным требование «не отрываться от действительности», избегать выпяченного, искусственного языка.

Гу Тин-лин в своем труде «Записки о повседневных знаниях» писал, что «литература должна приносить пользу поднебесной» и «не должна отрываться от поднебесной»⁴⁰. Эти требования к литературе имели огромное прогрессивное значение. Гу Тин-лин считал, что литератор должен близко стоять к своему времени, а его творчество — быть самостоятельным и оригинальным; он не должен слепо следовать за древними образцами. «Порок современной литературы, — писал он, — целиком заключается в ее подражательности». Как и Хуан Цаун-си, он считал, что важным критерием произведений литературы являются чувства, заключенные в них. Прогрессивные эстетические взгляды китайских просветителей начала Цинской династии были восприняты китайскими литературоведами в середине цинского периода (Чжан Сюэ-чэнь и др.). Однако эти свежие веяния не коснулись эстетических взглядов, связанных с теорией живописи. «Вульгарное не должно вторгаться в живопись»⁴¹, — писал в то время в «Заметках по изучению живописи» Ван Гай. Под вульгарным он понимал отображение повседневной жизни горожан, сделавшееся в период Цинской династии основным содержанием художественной прозы.

Художник Ван Юань-ци (1642—1715) (один из Четырех Ванов, прославившихся в цинский период своей живописью) решал вопросы творчества в духе даосизма. «Берясь за кисть, художник должен быть внутренне сосредоточен, его эмоции должны быть совершенно спокойны, чисты и невозмутимы. Избавившись от вульгарных чувств, он должен молча сидеть перед свитком белого шелка... и обмакнуть кисть в тушь лишь тогда, когда в душе его во всей полноте возникнет пейзаж»⁴².

Аналогичные явления наблюдались и в области теории поэзии, которая в основном развивалась в сфере эстетических взглядов Лу Цан — Сыкун Ту.

В XVIII в. поэт Юань Май (Ю а н ь Ц з ы - ц а й; 1716—1797) написал подражание поэме Сыкун Ту, известное как «Продолжение категорий стихотворений». Это продолжение целиком основывалось на эстетических взглядах Сыкун Ту. В предисловии к поэме Юань Май восхищался ею

и выражал сожаление, что автор ее не уделил внимания «горечи духа», т. е. труду стихотворца.

Оригинальные эстетические взгляды развивались тунцзюнской литературной группировкой, стоявшей за возрождение в литературе стиля «гуань». Представители этой группировки пытались решать эстетические вопросы на основании древних натурфилософских теорий. «Истоки литературы коренятся в небе и земле. Закон же неба и земли — это инь и ян, твердое и мягкое. Если (литератор) берет лучшее от инь и ян, твердого и мягкого, он может создать прекрасное в литературе»⁴³, — писал один из представителей этой группировки.

Изучение истории искусства и эстетических взглядов древнего и средневекового Китая убеждает в интенсивном развитии китайской эстетической мысли на протяжении почти трех тысячелетий. Оно свидетельствует о том, что и в странах Азии, так же как и в странах Европы, шло активное эстетическое освоение действительности. Оно свидетельствует также и о том, что опыт этого освоения (главным образом на материале поэзии, музыки и живописи) теоретически обобщался в виде различных эстетических взглядов, идеалов, учений, тесно связанных с литературно-критической и искусствоведческой мыслью.

Развиваясь в основном в сфере «вечной дуады» китайской средневековой культуры, т. е. в рамках конфуцианства и даосизма, эстетическая мысль средневекового Китая нередко далеко выходила за границы официальных конфуцианских и даосских канонов. Она выдвигала замечательные для своей эпохи положения, вроде требования соответствия литературы действительности и своему времени (Ван Чун, Гу Тин-линь и др.), содержательности литературы и отражения ею «страданий народных» (Бо Цзюй-и); одинакового внимания к содержанию и форме произведения (Лю Се), гармонии содержания и формы, проникновения с помощью художественного творчества в «природу вещей» (Лу Цзюнь) и т. д. Развитие китайской древней и средневековой эстетической мысли проходило в острой идейной борьбе, в борьбе материализма и идеализма, имевшей различное содержание и форму в разные периоды древней и средневековой истории Китая. Однако, несмотря на это разнообразие содержания и формы, основным в этой борьбе было выступление здоровой, содержательной и передовой для своего времени эстетической мысли против упадочной, опустошенной, формалистической эстетики. Ван Чун, Бо Цзюй-и, Хань Юй, Гу Тин-линь и другие мыслители шли в авангарде этой борьбы. Они выступали против бессодержательного, эстетского, подражательного искусства. При всей своей исторической ограниченности их борьба имела огромное значение для прогрессивного развития китайского искусства и эстетической мысли.

§ 5. Эстетические воззрения древней и средневековой Индии

Искусство Индии, как и вся ее культура, имеет сложное происхождение и отличается многообразием и богатством форм. Основы индийской цивилизации восходят к «цивилизации долины Инда» III тысяче-

летия до н. э. Слияние культур дравидийской и арийской народностей Индии дало те великие достижения, результаты которых запечатлены в санскритской литературе и древних памятниках искусства.

Наиболее ранним сохранившимся произведением индийской литературы, где встречаются философские высказывания, является «Ригведа». Это гимны богам, созданные в Северной Индии во II тысячелетии до н. э., в период перехода общества ариев к зачаткам рабовладения. Мировоззрение, отраженное в «Ригведе», оказалось источником позднейшей, брахманской философии Индии.

Искусство, которое внедрялось в массы высшими кастами, главным образом жреческой, через многочисленные храмы, было основано на брахманской идеологии. Огромное количество скульптур и стенописей в храмах предназначалось брахманами для выражения их идей и подчинялось в той или иной степени жреческой, брахманской, эстетике. Конечно, в эти бесчисленные храмовые изображения, особенно второстепенного характера, проникало влияние и народа через исполнителей художественных произведений — касты народных мастеров — «шильпи». До нас дошло только храмовое искусство, потому что только храмы, эти «колесницы божества», разрешалось строить из камня. Светское зодчество и народная скульптура, создававшиеся из дерева, погибли.

Народ Индии, для которого храмовые изображения были раскрытой книгой, прекрасно знал мифы, легенды и религиозные идеи своей страны. Брахманизм, как и все другие религии Индии, кроме ислама, непосредственным образом и в самой широкой степени используют архитектуру, сочетавшуюся со скульптурой, и живопись для воздействия на население. Поэтому и роль брахманской эстетики приобретает в древней и особенно в средневековой Индии большое значение. Но следует отметить, что по сравнению с философией эстетика была развита слабее.

Искусство храмов, где хозяевами были сами брахманы, стремилось выражать отвлеченные идеи, космические представления брахманизма и его религиозное отношение к жизни. Центром же интересов подлинно народного искусства была простая человеческая личность как таковая (а не как «искра вечного пламени»), ее земное окружение, а также прекрасный и изобильный растительный и животный мир родной страны, изображаемый с поразительной меткостью и мастерством.

В брахманской эстетике нет достойного места для человеческой личности. Она растворяется в касте. Брахманизм считал человека каплей, в которой отражалось, как солнце, божество, и изображение отдельной личности в искусстве считалось недостойным. Редкие исключения делались для жертвователей храмам, преимущественно для князей, и вообще знати.

Брахманизм в условиях феодализма и под воздействием буддизма реформировался и стал называться индуизмом. Последний видоизменил более древнюю — брахманскую — теорию искусства.

В трактатах по ремеслу и строительству («шильпа-шастра») наряду с влиянием чисто религиозных и кастовых воззрений нередко встречаются и практические указания. В них обобщаются традиции народных

мастеров, когда те творили более свободно ввиду отсутствия жреческого давления и их строгого контроля, развившихся в период средневековья. Трактаты эти прошли длительную коллективную обработку. Почти все они анонимны или приписываются полубогам и мифическим авторам, которые нередко возводились в ранг полубожества.

На основе общих эстетических положений в некоторых трактатах разработаны очень детальные и точные указания практического характера об особенностях изображений различных персонажей. Так, например, в тибетской версии индийского трактата о живописи «Читра-лакшана», который имеет, очевидно, очень древнее происхождение (по дошедший до нас в позднесредневековой версии), даются многочисленные очень конкретные указания живописцам, как изображать людей и божества. Все пропорции фигур и различные признаки и черты указаны так подробно, что, кажется, предусмотрены все возможные варианты. Например, глаза божеств рисуются блестящими, как коровье молоко и жир, меняющимися в цвете — то небесно-голубые, то белые, как цветок лотоса, с большими глазами яблоками черного цвета. Глаза простого человека, подобные листу голубого лотоса, должны быть по краям красные, глазные яблоки черные, блестящие, ресницы — с длинными кончиками, привлекательные, из краски блестящие, мягкие по толщине и т. д.

Создание искусства танца и театра приписывается мудрецу Бхарате, время жизни которого неизвестно. Гением ремесла считается полубожество-Вишвакарма — небесный архитектор. У него было пятеро сыновей: кузнец, плотник, литейщик, каменщик и золотых дел мастер. Главой северной школы архитектуры предание называет некоего Нагару (быть может, историческое лицо), а южной — архитектора Майю.

С точки зрения жрецов, божество в образе человека не должно изображаться с индивидуальной конкретностью по образу человека. Оно может быть изображено лишь в обобщенно-антропоморфном идеализированном виде. Это относится ко всем многочисленным мифологическим персонажам брахманизма-индуизма. Таковы изображения Брахматворца, Вишну-охранителя, Шивы-разрушителя и др. Создавая образ божества, по учению брахманов, художник должен стремиться не к красоте как таковой, а к выражению космических идей о мироиздании, божественной всеединной жизни, проникающей все формы в природе. Искусство имеет божественное значение, и в этом его смысл. Его цель — представить красоту божественной жизни. В одном из трактатов о живописи («Читра-лакшана») говорится, что «первое применение живописи в Индии служило для расцветки и украшения символов и изображений божеств, применявшихся в жертвоприношениях»⁴⁴.

Согласно философии брахманизма, человек может подняться к божеству при помощи созерцательного самоуглубления и творческого воображения. Поэтому брахманская эстетика стремится к отвлеченности образов. Цель искусства — не копирование природных форм, а благородство того символа, которым они изображаются. В этом — смысл художественного образа. У человекоподобного изображения божества нет совершенных пропорций сильно развитого тела, как в древнегреческом

искусстве, но в нем должны быть переданы признаки высшей жизни, духовных идеалов. Сглаживая анатомические детали, скульптор оставил, например, в статуе Будды широкие плечи и тонкую талию — «Львиный корпус», как у богатырей, пришедших на праздник в честь Брахмы ко дворцу царя Вираты, — в эпосе «Махабхарата».

Но эстетические идеи брахманизма не могли убить в искусстве народных влияний. Талантливые, искусные ремесленники средневековья стремились отобразить окружающую действительность, жизнь природы и народа, внести в изображение живые слезы быта простых людей. Хотя народные мастера и подчинялись давно выработанным и оформленным письменным канонам, все же они не утратили в известной степени творческой свободы и вносили в свои произведения правдивые, жизненные черты, метко отражающие характерное в наблюдаемой жизни.

Поскольку в индийском храмовом зодчестве и пластике в целом происходит внедрение философских идей брахманизма и слияние их с народным в собственном смысле этого слова творчеством, то это искусство не является целиком религиозным или мирским, оно — и то и другое, так же как и храм был центром, направляющим и религиозную и общественную жизнь.

Из всей философии брахманизма, и особенно из положения о мире как объекте-субъекте, вытекает огромное значение в художественном творчестве субъективного фактора. Произведение искусства рассматривается как субъективное отражение объективной действительности.

В теории искусства первенствующее значение получает учение о «расах» — эмоциях, понимаемых в особо возвышенном и глубоком смысле слова. Автор трактата «Джаган-натха» говорит: «Раса — та сияющая сила блаженства сознания, когда преграды его самовыражения удалены, это блаженство выражается через любовь и другие эмоции»⁶. Другой автор пишет: «Брахма — раса, раса — это блаженство». Отсюда делается вывод, что познать «раса» — значит познать Брахму. «Раса» — экстаз, выражающийся в разных эмоциях. Восемь эмоций считаются постоянными: любовь, возвышенное духовное состояние, пламенное возмущение, радость, удивление, печаль-сострадание, мир, недовольство. Иногда прибавляется девятая «раса», она происходит от сознания переходящего характера внешнего мира. Художественное произведение должно обладать свойством возбуждать «раса», а зритель — способностью ее принимать, чувствовать, возбуждать ее в себе.

В более детальных правилах искусства большую роль играет «мудра» — позы и жесты рук и пальцев, помогающие вызывать соответствующую «раса». Во всемирно прославленных стенописях Аджанты V—VII вв. н. э., поражающих живостью, свободой письма, верностью в передаче сюжета, «мудра» и каноны играют важную роль. Правила трактатов искусно сочетались в них с жизненностью и правдивостью толкования сюжета.

Как человек считал себя в Индии нераздельной частью природы и космоса, так и все виды искусства в индийской эстетике считались тесно связанными между собой, все они имели целью способствовать

достижению «мокша» — освобождения. Об этом единстве красноречиво говорит диалог между раджей и мудрецом в одном из трактатов «шильпа-шастра»:

Раджа. О безгрешный! Будь так добр обучить меня способам создания скульптурных изображений.

Мудрец. Тот, кто не знает законов живописи, никогда не поймет законов создания скульптурных изображений.

Раджа. Будь тогда так добр, о мудрец, научить меня законам живописи.

Мудрец. Но понять законы живописи трудно без всяких знаний техники танца.

Раджа. Будь милостив в таком случае наставить меня в искусстве танца.

Мудрец. Это трудно постигнуть без досконального знания законов инструментальной музыки.

Раджа. Прошу, научи меня законам инструментальной музыки.

Мудрец. Но законы инструментальной музыки не могут быть изучены без глубокого знания искусства вокальной музыки.

Раджа. Если вокальная музыка является источником и концом всех искусств, открой мне тогда, о мудрец, законы вокальной музыки»⁴⁶.

Поскольку брахманизм учит, что искусство должно вести человека по пути к освобождению («мокша»), т. е. к божеству, высшей целью этого искусства является изображение божества. Так, Сукрачария пишет: «Даже неудачное изображение божества предпочитается изображению человека, как бы привлекательно оно ни было»⁴⁷.

Возникновение искусства также ведется от небесных сфер. Один из мифов о происхождении живописи повествует, что, когда Нараяна — верховное существо — был погружен в глубокое самосозерцание, небесные девы-апсары отвлекали его своим кокетством. Божество решило отучить прекрасных танцовщиц небесного двора Индры от их гордости и тщеславия. Соком мангового дерева он нарисовал нимфу Урваши, столь прекрасную, какую нельзя встретить на земле. И пристыженные апсары тихо скрылись. Затем живопись изучил небесный архитектор Вишвакарма, чтобы передать свои знания народам земли.

В брахманизме искусству отводится важная роль, обусловленная тем, что созерцание красоты ведет якобы к единению с абсолютной красотой.

Брахманизм, как и буддизм, предъявлял очень высокие требования и к художнику. Так, в одном из трактатов говорится, что живописец должен быть «хорошим человеком, не праздным, не впадающим во гнев, набожным, ученым, полным самообладания, благоговейным и милостивым, — таков должен быть его характер»⁴⁸. Творить он должен в одиночестве или в присутствии другого художника, но не перед обыкновенным мирским человеком. Ремесленник — «шильпин», «рупа-кара» или «читра-кара» — должен знать ведийские «мантры» (молитвенные формулы), религиозную философию. 32 «шильпа-шастры» и скромно изучать науки. Предъявлялись к нему и требования безупречной семейной жизни и т. п. Фактически такие ремесленники были служителями хр-

мов, и их священной обязанностью считалось выражать в искусстве космическую жизнь, одушевляющую всю природу, с которой человек считался нераздельным.

По мнению индийских авторов, трактаты по ремеслу с их канонами искусства не должны мешать свободному творчеству художника и порабощать его, потому что они дают только общие правила, в пределах которых происходит творчество. И нет двух одинаковых произведений искусства, хотя бы и подчиненных одному и тому же канону.

Художник должен позвать духовную сущность, скрытую в ее выражении во внешнем мире. И тогда он сможет передать другим свое видение этой сущности посредством создаваемой им формы. Сукрачария — автор «Сукранитисара» (сочинения об общественных отношениях, содержащего раздел об искусстве) — пишет, что художник в процессе творчества должен основываться на своем духовном видении, но не на той внешней натуре, которую наблюдают его глаза.

Творческий процесс проходит три стадии: самоочищение художника, создание умственного образа и слияние с ним и затем наглядное изображение в материале. Такой же путь указан и для литературного творчества. По преданию, поэт Вальмики сперва созерцал все, что он описал в Рамаяне: Раму, Ситу, Лакшмана и др.

Эстетические учения Индии предъявляют большие требования не только к созданию произведений искусства, но и к зрителю. Созерцание последним изображения должно быть не простое, а вдохновенное. Понимание красоты высшей жизни, раскрытой в художественном произведении, зависит и от его собственного воображения, «как у детей, играющих глиняными слониками». Сукрачария говорит по этому поводу: «...недостатки у изображений постоянно восполняются силой добродетели поклоняющегося, сердце которого постоянно устремлено к божеству»⁴⁹.

Неразвитый человек не может понять искусства, видя в нем только изображение фактов. О таких зрителях Дханадджая отзывается с большой иронией и сарказмом: «Обыкновенному человеку небольшого ума, говорящему, что от драмы, которая проливает радость, результат только знание, как от истории и ей подобных наук, — почет ему и уважение! Ибо он отвратил свой лик от того, что восхитительно!»⁵⁰ Зритель, не заметивший или не понявший художественности формы, не знает, что такое искусство, и не испытывал его воздействия.

В заключение следует подчеркнуть, что, несмотря на огромное влияние жрецов, эстетическую культуру, искусство Индии в целом нельзя назвать только условными и отвлеченными. Многие идеи, направлявшие творческую деятельность художников, были брахманскими, но народные мастера не могли не вносить в свои творения близкие простому человеку чувства гуманности, лирические и чисто бытовые мотивы, живые сцены окружающей жизни человека, изображения животных, всей могучей природы любимой родины.

§ 6. Эстетика периода формирования капиталистических отношений в Европе

Культура периода возникновения капиталистических отношений в Европе получила название культуры Возрождения. Энгельс подчеркивал тот факт, что в период своего зарождения капитализм выступал как прогрессивная сила, подтачивавшая феодальные устои. В своей оценке культуры Возрождения Энгельс особо отмечает ее прогрессивное значение.

Первые зачатки капиталистического способа производства в силу благоприятных социально-исторических условий возникли и развились в Италии. Поэтому и новое общественно-культурное движение против канонов феодализма началось именно там. Объективно это движение означало попытки создать новую, светскую культуру, которая могла бы противопоставить себя феодально-церковной культуре средневековья. Первым требованием деятелей этого движения — гуманистов было требование политической свободы, избавления от засилья церкви, от ее влияния на политическое господство. Далее, гуманисты требовали умственной свободы, которая давала бы возможность человеку беспрепятственно развивать свои способности и творческие силы. В центре их внимания стоит свободный от феодально-церковных уз человек. Если церковная идеология всячески принижала человека, подчеркивала и внушала мысль о том, что человек слаб, то гуманисты прославляют человеческую личность, выражают веру в ее безграничные творческие возможности.

Человек в представлении гуманиста *Леона Баттисты Альберти* (1404—1472) — не «утлый чели», «не лампада на ветру», как учила церковь, а герой, пришедший в жизнь совершать подвиги и великие деяния. Гуманисты перели в доброе начало человеческой натуры. Они реабилитируют чувственную природу человека, прославляют радости земного бытия и поют дифирамбы творческим дерзаниям разума.

Благородство, в понимании гуманистов, определяется не принадлежностью к знатному роду, не цветом крови, ибо кровь, говорит *Франческо Петрарка* (1304—1374), «всегда одного цвета». «Истинно благородный человек,— продолжает он,— не рождается с великой душой, но сам себя делает таковым великолепными своими делами»⁶¹. Достоинство не утрачивается от низкого происхождения, лишь бы человек заслужил его своей жизнью. Альберти заявляет, что счастье зависит не от фортуны, а от самого человека. Печальная судьба, по его мнению, не с неба сваливается, а рождается от человеческой глупости. Невежество он считает величайшим пороком.

Все гуманисты убеждены в могуществе знания. Жадность к накоплению знаний — одна из характерных их черт. Они стремятся возродить античную культуру, изучают Платона, Аристотеля, Плутарха, Лукяна, переводят Архимеда, знакомят общество с учением Лукреция. Особенно много внимания гуманисты уделяют собиранию, изучению и комментированию памятников античного искусства.

В искусство вторгается пестрая, многокрасочная действительность. Художники и писатели, зодчие и скульпторы проявляют исключитель-

ный интерес к гармоничности, наличеству и красоте форм чувственно воспринимаемой жизни. Они ищут наиболее эффективных способов и средств для воспроизведения богатства и пышности форм реального мира. И вот они обращаются к науке: оптике, математике, анатомии. Учение о пропорциях, перспективе и анатомическом строении живого организма становится в центр внимания теоретиков и практиков искусства эпохи Возрождения. Это обращение к науке далеко не случайно: само искусство, и в особенности живопись, непосредственно включается ими в сферу познавательной деятельности человека. Так из самых запросов художественной практики рождаются многочисленные трактаты о живописи, скульптуре и архитектуре. Авторами трактатов выступают Гибберти, Альберти, Пьеро делла Франческа, Лука Пачоли, Леонардо да Винчи, Винола, Палладио и др.

Эстетическая доктрина Возрождения проникнута жизнеутверждающими, оптимистическими, положительными мотивами. Не случайно в центре внимания гуманистов стоит проблема прекрасного. Красота, гармония, пропорциональность, изящество — вот на чем сосредоточен их исследовательский пафос, ибо в человеке, по их мнению, заложено неистребимое стремление к созерцанию красоты. «Более всего, — пишет Альберти, — глаза жаждут до красоты и гармонии, в искании их они особенно упорны и особенно настойчивы... Иногда они даже и не могут объяснить, что их оскорбляет, кроме того только, что они не в силах до конца утолить безмолвную жажду лицезрения красоты»⁵².

Аналогичные мысли высказывает Леонардо да Винчи (1452—1519) в своем «Трактате о живописи». Он советует художникам как бы «подстерегать» красоту природы и человека, наблюдать их в те мгновения, когда наиболее полно выявляется их красота.

По мнению Альберти, судить о красоте позволяет «некое врожденное душам знание». Альберти поэтому затрудняется дать определение красоты, полагая, что ее мы «отчетливее поймем чувством», чем изясним словами. Следуя античной традиции, он ищет объективные основы прекрасного. Красота вовсе не есть нечто потустороннее, она не отражение божества, а чувственно воспринимаемое качество вещей, «нечто присущее и прирожденное телу, разлита по всему телу в той мере, в какой оно прекрасно»⁵³.

Несмотря на заявление, что красоту легче почувствовать, нежели изяснить словами, Альберти все же дает определение прекрасного. «Красота, — пишет он, — есть некое согласие и созвучие частей в том, частями чего они являются, — отвечающие строгому числу, ограничению и размещению, которых требует гармония, то есть абсолютное и первичное начало природы»⁵⁴. Красота коренится в природе самих вещей. Задача художника состоит поэтому в подражании природе — «лучшему мастеру форм». Мир по своей глубокой сущности прекрасен, в красота лежит в его законах. Искусство должно открыть эти объективные законы красоты и руководствоваться ими.

В соответствии с концепцией объективности прекрасного и законов искусства решается гуманистами и основной вопрос эстетики — об отношении искусства к действительности. Искусство является воспроизведе-

нием действительности. Влюбленные в красоту реального мира, гуманисты требуют прежде всего воспроизведения в искусстве природы и человека, как совершеннейшего ее творения. Леонардо ум живописца постоянно уподобляет зеркалу.

В связи с таким пониманием сущности художественного творчества гуманисты особенно настойчиво подчеркивают познавательное значение искусства. «Живопись, — отмечает Леонардо, — с философским и тонким размышлением рассматривает все качества форм: моря, местности, деревья, животных, травы и цветы — все то, что окружено тенью и светом. И поистине, живопись — наука и законная дочь природы, ибо она порождена природой...» ⁵⁵

Отличие живописи от науки заключается в том, что она воспроизводит видимый мир, цвета и фигуры всех предметов, в то время как наука проникает «внутрь тел», игнорируя «качество форм» и сосредоточиваясь, как это делает, например, геометрия, лишь на количественной характеристике вещей. От ученого поэтому ускользает красота творений природы. Но в этом состоит оправдание и необходимость искусства.

Не случайно также гуманисты разрабатывают теорию искусства преимущественно на материале живописи, которая, как известно, оказала влияние и на другие виды искусства, в частности на художественную литературу. Подчеркивая познавательное значение искусства, теоретики искусства Возрождения уделяют большое внимание внешнему правдоподобию воспроизведения действительности, поскольку реальный мир, реабилитированный ими с большим пафосом, достоин адекватного и точного воспроизведения. В этом плане совершенно понятен их интерес к техническим проблемам искусства и прежде всего живописи. Линейная и воздушная перспектива, светотень, локальный и тональный колорит, пропорция — все это обсуждается самым живым образом. И нужно отдать должное гуманистам: здесь они достигли таких успехов, которые трудно переоценить. В этом же плане гуманисты занимаются анатомией, математикой и вообще изучением природы.

Требуя точности в воспроизведении реального мира, гуманисты, однако, очень далеки от стремлений натуралистически копировать предметы и явления действительности. Верность природе для них не означает слепое подражание ей. Красота разлита в отдельных предметах, и произведение искусства должно собрать ее в одно целое, не нарушая, однако, верности природе. В трактате «О статуе» Альберти, по его словам, пытался установить «ту высшую красоту, которой природа одарила многие тела, как бы распределив ее соответственно между ними, и в этом мы подражали тому, кто создавал для кротонцев изображение богини, занимствуя у самых выдающихся по красоте девиц все, что в каждой из них было наиболее изящного и изысканного в смысле красоты форм, и переносил это в свое произведение. Так и мы избрали ряд тел, наиболее красивых, по суждению знатоков, и от этих тел заимствовали наши измерения, а затем, сравнив их друг с другом и откинув отклонения в ту или другую сторону, мы выбрали те средние величины, которые подтверждались совпадением целого ряда обмеров при помощи эксмпеды» ⁵⁶.

Аналогичную мысль высказывает и немецкий художник *Альбрехт Дюрер* (1471—1528): «...невозможно, чтобы ты смог срисовать прекрасную фигуру с одного человека. Ибо нет на земле такого красивого человека, который не мог бы быть еще прекраснее»⁵⁷. Между прочим, здесь выявляется особенность реалистической концепции Ренессанса. Какого бы высокого мнения ни были гуманисты о человеке и природе, они все же, как это явствует из высказывания Альберти, не склонны первую попавшуюся натуру объявлять каноном совершенства. Интерес к неповторимому своеобразию личности сочетается у художников Ренессанса со стремлением отбросить «отклонения в ту или другую сторону» и взять за норму «среднюю величину». Это означает не что иное, как ориентацию на общее, совершенное. Эстетика Возрождения — это прежде всего эстетика идеала. Однако для гуманистов идеал не представляет собой нечто такое, что противоположно самой действительности. Они не сомневаются в реальности героического начала, в реальности прекрасного. Поэтому их стремление к идеализации ни в какой степени не противоречит принципам художественной правды. Ведь и сами представления гуманистов о безграничных возможностях гармонического развития человека не могли в то время считаться только утопией. Поэтому убедительным представляется нам «Давид» Микеланджело, мы верим в героев Рабле, как бы он ни идеализировал их подвиги. Сама фантастика выступает здесь не как что-то противоположное правде — это реалистическая фантастика.

Рассматривая проблему художественной правды, теоретики эпохи Возрождения стихийно наталкиваются на диалектику общего и единичного применительно к художественному образу. Гуманисты ищут равновесия между идеалом и действительностью, правдой и фантастикой. По этой же линии направляются их поиски правильного взаимоотношения между индивидуальным и общим.

Подобная диалектическая трактовка художественного образа (диалектика здесь выступает в первоначальной форме) обусловлена тем, что сам процесс познания истолковывается также диалектически. Гуманисты еще не противопоставляют чувства и разум. И хотя они ведут борьбу со средневековьем под знаменем разума, последний не выступает у них в односторонней, математически рассудочной форме и еще не противопоставлен чувственности.

«У *Бэкона*, как первого своего творца, — говорит Маркс, — материализм таит ещё в себе в наивной форме зародыши всестороннего развития. Материя улыбается своим поэтически-чувственным блеском всему человеку. Само же учение... кипит, напротив, теологическими непоследовательностями»⁵⁸.

Сказанное Марксом о Бэконе полностью относится к мировоззрению гуманистов. Мир действительно для них еще не утратил своей многокрасочности, не превратился в абстрактную чувственность геометра; разум также не приобрел одностороннего развития, а выступает в форме комплексного, порой даже полуфантастического мышления, при этом не лишенного способности в наивной простоте угадывать действительную диалектику реального мира (сравните, например, диалектические

догадки Николая Кузанского, Джордано Бруно и др.). Все это сказалось и на характере реализма и на эстетических концепциях мыслителей эпохи Возрождения.

Эстетика Возрождения не представляет собой абсолютно однородного явления. Здесь были различные течения, которые боролись друг с другом. Сама культура Ренессанса пережила ряд этапов. Соответственно менялись и эстетические представления, понятия и теории. Но при всей сложности и противоречивости эстетики Возрождения это все же была реалистическая эстетика, тесно связанная с художественной практикой. Одним из существенных недостатков этой эстетики состоял, однако, в игнорировании социальных конфликтов, в неспособности исследовать темные стороны зарождающегося капиталистического общества. Конкретная художественная практика здесь оказалась проигнорированнее (Шекспир, Сервантес, отчасти Рабле).

§ 7. Эстетика классицизма

Как мы уже говорили, родиной эстетических принципов Ренессанса явилась Италия. Аналогичную роль сыграла Франция XVII в. по отношению к эстетической доктрине классицизма.

Франция была классической страной абсолютизма, где он, пользуясь словами Маркса, выступил «как цивилизующий центр, как объединяющее начало общества»⁵⁹. Абсолютная монархия, которая достигла апогея в царствование Людовика XIV, уравнивала «друг против друга дворянство и буржуазию»⁶⁰, выступая в роли кажущейся посредницы между ними. Попытка непокорной части дворянства и союза городских классов (заговор фронды 1648—1653 гг.) воспротивиться централизации власти потерпела крах. Ришелье и Мазарини жестоко подавили это движение и завершили процесс централизации власти.

Упрочение абсолютизма означало победу принципа универсальной регламентации во всех сферах жизни, начиная от экономики, кончая духовной жизнью. Всякое своеволие, всякая свободная инициатива теперь решительно подавляются. Долг — вот основа поведения человека. Государство выступает как некая отчужденная от человека сущность. Подчинение государству, исполнение государственного долга — высшая добродетель индивида. Человек, таким образом, мыслится уже не как свободный, а как подчиненный определенным, чуждым ему нормам и правилам, ограниченный неподвластными ему силами. Регламентирующая и ограничивающая сила выступает в форме безличного разума, которому должен подчиняться индивид, действовать, следуя его велениям и подаявая чувственности.

Расцвет производства, покровительствуемый абсолютизмом, способствовал развитию точных наук: математики, астрономии, физики и др., а это в свою очередь способствовало победе рационализма в философии. Не случайно властителем дум в это время становится *Рене Декарт* (1596—1650), который изложил в «Рассуждения о методе» (1637 г.) методологию рационализма. В этих условиях складывается теория и практика эстетики классицизма.

В классово-антагонистических формациях наблюдается известная неравномерность в развитии видов и жанров искусства: какой-нибудь вид или жанр искусства занимал ведущее положение. В эпоху Возрождения такую роль играли изобразительные искусства. Во Франции XVII в. ведущее место занимает художественная литература. На втором месте стоят театр и архитектура. Живопись (Пуссен, Леброн) не имела тогда столь большого резонанса за рубежами Франции, как литература. Не случайно теория классицизма детальную разработку получила главным образом в области литературы, и прежде всего драматургии.

Наибольшую известность как теоретик классицизма получил *Никола Буало* (1636—1711). Свою теорию он изложил в стихотворном трактате «Поэтическое искусство» (1674 г.).

В своих суждениях Буало опирается на картезианскую философию (Декарт), а также на уже сложившуюся художественную практику (Корнель, Расин, Мольер). Одним из основных принципов эстетики Буало является требование во всем следовать античности. В своем творчестве Корнель и Расин действительно очень часто обращаются к античным сюжетам, хотя трактовку дают им современную. «...Несомненно,— говорит Маркс,— что три единства в том виде, в каком их теоретически конструировали французские драматурги при Людовике XIV, основываются на неправильном понимании греческой драмы (и Аристотеля как ее истолкователя). Но, с другой стороны, столь же несомненно, что они понимали греков именно так, как это соответствовало потребности их собственного искусства, и потому долго еще придерживались этой так называемой «классической» драмы после того, как Дасье и другие правильно разъяснили им Аристотеля... Неправильно понятая форма есть как раз всеобщая форма, и на определенной ступени развития общества — форма, пригодная для всеобщего употребления»⁶¹.

Характерно, что французский классицизм ориентируется преимущественно на римское искусство, а не на более свободное и цельное древнегреческое. Образцами подражания для них является «Энеида» Вергилия, комедии Теренция, сатиры Горация, трагедии Сенеки. Ортодоксальных классицистов интересует главным образом императорский Рим, а не более демократическая Греция.

Буало использует античность для борьбы как с искусством и эстетикой барокко, так и с демократически-реалистическим искусством. В обоих случаях он видит проявление своеволия, нарушение правил и дисциплины.

Чем характеризуется истолкование античности французскими классицистами? Главное состоит в том, что они переосмысливали античную меру, которую эстетика Возрождения трактовала в духе внутренней гармонии, якобы присущей человеку по его природе. Классицисты тоже ищут гармонию личного и общественного. Но они ищут ее на путях подчинения индивида абстрактному государственному принципу. Поэтому мера выступает у них в виде внешнего ограничивающего начала. Такое понимание меры возникает не только из абсолютистских взглядов. Оно возникает также и из их пессимистической оценки капиталистического развития, где, как они видели, воцарялся хаос эгоистических

устремлений. Поэтому классицисты и считали необходимым внешне принуждение.

Здесь у сторонников классицистического искусства проявляется известное противоречие. С одной стороны, они культивируют дисциплину в духе подчинения человека абсолютистским порядкам. В этом их историческая ограниченность, и за это их критиковали впоследствии просветители, романтики и реалисты. С другой стороны, классицисты (например, Расин) ставят проблему воспитания общественного человека, который умеет сдерживать своевольные порывы, способен жить бок о бок с другими людьми, обладает чувством собранности и такта. Как уже показывал Шекспир, индивидуализм людей эпохи Ренессанса может обернуться такой стороной, что общество превратится в «войну всех против всех».

В эпоху Возрождения «светлые образы» античности противопоставлялись «средневековым призракам» в целях реабилитации прав человека на земное счастье. Вследствие этого гуманисты на первый план выдвигали проблемы красоты, гармонии, пропорции, составляющие, по их мнению, истинную сущность мира и человека. О красоте, гармонии, пропорции говорят и классицисты, но интерпретация всех этих категорий здесь другая. Нормативизм, идеалистическая умозрительность, налет «геометрической» сухости — таковы характерные черты их трактовки указанных эстетических категорий.

Показательна в этом отношении трактовка категории прекрасного. Буало ищет объективные основы красоты, выступая как продолжатель традиций античности и Ренессанса. Однако здесь сразу же проявляется его идеализм. Красота понимается как гармония и закономерность вселенной. Источником ее является некое духовное начало, упорядочивающее материю и противостоящее ей. Поэтому произведения искусства ставятся выше творений природы, которая уже не выступает как норма и образец для художника. И хотя Буало исходит из принципа подражания природе, но он считает, что природа должна быть очищена, освобождена от первоначальной грубости, оформлена упорядочивающей деятельностью разума.

Превыше всего Буало ставит разум, от которого поэтические произведения должны заимствовать свой блеск и свою ценность:

Так пусть же будет смысл всего дороже вам,
Пусть блеск и красоту лишь он дает стихам! ¹

Буало требует от поэта точности и ясности ума, хладнокровия, терпения, здравого смысла. Он решительно заявляет, что нет красоты вне истины. Критерием красоты является ясность. Красота постигается не эмоциями, а разумом. Непонятные вещи некрасивы. Христианские, религиозные сюжеты иррациональны, и вследствие этого им нет места в искусстве.

Буало требует от поэта сознательной ориентации только на общее, что должно проявляться в способе типизации. Здесь прежде всего выдвигается требование тождества характера. Это требование непосредственно примыкает к требованию единства времени. Поскольку действие

должно развиваться в рамках 24 часов, то изображаемый характер должен оставаться тождественным самому себе, т. е. не изменяться.

Здесь Буало пытается увековечить художественную практику своего времени. Он против того, чтобы показывать характер в развитии, в стапловении. Действительно, большинство характеров Расина, Мольера отличаются статичностью. Вследствие этого игнорируется в изображении тех условий, в которых складывается характер. В самом деле, Мольеру нет дела до того, почему и при каких обстоятельствах Гарпагон стал олицетворением скупости, а Тартюф — лицемерия. Ему важно показать абстракт скупости и лицемерия. Характер, следовательно, изодрируется от условий, места и времени и представляет собой как бы продукт абстрагирующей деятельности мышления. Тип для искусства классицизма совпадает с родовым понятием.

Таким образом, наряду с принципом тождества классицисты выдвигают абстрактно-логический метод создания типа. Сущность его состоит в том, что живой субъект рассекается, берется одна черта конкретного индивида. Эта избранная черта безмерно выпячивается, заслоняя все другие. Так возникают Скупость, Лицемерие. Все индивидуальное, все оттенки и краски при этом гасятся. Типический образ превращается в сухую абстракцию. Это обстоятельство отмечено Пушкиным: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков... У Мольера лицемер волочит^{ся} за женою своего благодетеля, лицемеря; принимает^{ся} имение под сохранение, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря»⁶³.

Подобный метод суживал и познавательные и эмоционально-действенные возможности художественного отражения действительности, лишал образы убедительности и глубины.

Классицисты в своих взглядах на историю исходили из культа личности (например, короля). Поэтому народ как объект воспроизведения был фактически исключен из искусства. Ему отводилось место лишь в «низком жанре» — в комедии. Серьезные дела — политическая жизнь, управление государством, войны, межгосударственные отношения — связывались исключительно с деятельностью королей, полководцев, видных аристократов, придворных. Они объявлялись подлинными вершителями истории, воплощением прекрасного и поэтому изображались в самом поэтическом свете. Герои наделялись самыми возвышенными страстями, колоссальной силой, духовной мощью. Даже в преступных действиях высокие особы изображались патетически.

Игнорирование исторической роли народа приводит к тому, что искусство классицизма теряет способность воспроизведения действительных исторических конфликтов. Исторический конфликт трактуется сторонниками теории классицизма с метафизически-идеалистических позиций. Сущность его состоит, как гласит их догма, в столкновении чувства и долга. Реальные исторические противоречия истолковываются ими в плане роковой антиномии разума и чувства.

Согласно Буало, есть абсолютная красота, а вместе с тем и абсолютное понятие о красоте. Законы литературы для него имеют абсолютное,

всеобщее и необходимое значение для всех времен и народов. Он исходит из безусловного канона совершенства. Совершенным может быть только один тип эпоса, трагедии или комедии. Всякий другой тип обличается отклонением от совершенства. Угодный для него образец того или иного рода и жанра он считает соответствующим самому разуму.

Опираясь на априорные законы разума, Буало формулирует ряд непререкаемых правил поэтического творчества. Таковы правила троеединств — единства места, времени и действия, — которые он рассматривает как законы самого разума.

Но при всех недостатках и исторической ограниченности эстетики классицизма содержала рациональные моменты. Основной заслугой классицистов является их культ разума. Ставя разум на пьедестал верховного суда в области художественного творчества, они тем самым наносили сокрушительный удар феодальной апархии, феодально-религиозной авторитарности в теории и практике искусства. Возвышая разум, сторонники принципов классицизма устранили авторитет «священного писания», церковного предания в делах художественного творчества. Несомненно прогрессивным было требование Буало исключить из искусства христианскую мифологию с ее чудесами и мистической чепухой.

Своей борьбой против феодально-сепаратистских стремлений части французского дворянства классицисты косвенно подготавливали путь к победе буржуазной гражданственности. Они отражали, опять-таки косвенно, стремления нарождающейся буржуазии к уничтожению сословных различий. Не случайно Корнель и Расин пользовались большой популярностью в эпоху первой буржуазной французской революции.

Классицисты требовали воплощения в искусстве значительных идей. Патриотизм, чувство долга, подавление эгоистических страстей, чувство общности, героизм, благородство — таковы идеи, которые пропандировало их искусство.

Как бы ни были догматичны нормы, сформулированные классицистами, многие из них не утратили своего значения и по сей день. Таковы, например, их требования четкой характеристики типа, стройности композиции произведения, ясности и точности языка, правдоподобия и достоверности того, что изображается. Все эти требования, будучи очищенными от их догматической окраски, имеют рациональный смысл и заслуживают внимательного изучения. Даже требование трех единств, против чего особенно яростно выступали романтики, не лишено рационального содержания. В догматически уродливой, извращенной форме здесь была выражена мысль о необходимости изображения явлений в их объективной пространственно-временной связи.

Французский классицизм оказал большое влияние на теорию и практику искусства других стран. У французских классицистов были последователи в Англии (Драйден и др.), в Германии (Готшед и др.), в России (Тредиаковский, Сумароков и др.) и в других странах. В каждой стране теория классицизма преломлялась в соответствии с национальными особенностями данной страны.

а) Английское просвещение

В XVIII в. Англия занимала первое место в экономическом развитии капиталистических стран. Она была также и центром развития буржуазной культуры. Англия, как известно, явилась родиной материализма нового времени. Здесь же зародились основные идеи эстетики просвещения.

Первая особенность эстетики английского просвещения состоит в том, что она исходит из реального человека — человека буржуазного общества того времени. Английские эстетики отстаивают сенсуалистические, эмпирические принципы, частично проникнутые материализмом. Склонность к эмпиризму и сенсуализму объясняется тем, что английские мыслители исходят из результатов победы своего класса в революции, из факта его социально-экономического подъема.

Второй особенностью английской эстетической мысли эпохи просвещения явилась ее антипуританская направленность. Известно, что пуританское движение отрицательно относилось к искусству, в особенности к театру. По мнению пуритан, театр отвлекает от молитвы, развивает лень и разврат, способствует разорению людей, нарушению дисциплины и т. д. Английские моралисты и теоретики искусства стремятся преодолеть этот примитивный аскетизм пуритан.

Наконец, третья особенность этой эстетики заключается в рассмотрении искусства как путеводителя к подлинной нравственности.

Наиболее influential из английских теоретиков искусства и моралистов эпохи просвещения был *Антони Эшли Купер Шефтсбери* (1671—1713).

Основная мысль Шефтсбери сводится к опровержению пуританской догмы о том, будто искусство, красота отвращают от добродетели и истины. Сам мир, по мнению Шефтсбери, прекрасно устроен. Диссонансы и зло существуют только в отдельных его частях. В целом же мир представляет собой прекраснейшую гармонию. Этот космический оптимизм у Шефтсбери имеет глубокие социальные основы: он покоится на положительной оценке пореволюционного периода в Англии.

Хотя красота и разлита по всей вселенной, но созерцание ее не сразу доступно для каждого. Кто хочет созерцать красоту, тот должен быть добрым. Познание же красоты есть наиболее правильный путь к добродетели. Поэтому не только нет противоположности между красотой и добродетелью, как полагали пуритане, но, напротив, красота и добро одно и то же.

Все грубо чувственное, по Шефтсбери, уродливо. Прекрасное только там, где дух и разум, где порядок и соразмерность. Насколько человек прекрасен сам по себе, благороден и велик, настолько будут прекрасны, благородны и велики его склонности, поступки и занятия. Чувство красоты, как и моральные чувства, прирождено человеку.

Добродетель нам нравится не внешними выгодами, а сама по себе, своей собственной красотой, говорят Шефтсбери. Добро есть красота,

а красота есть гармония, симметрия. Поэтому сущность добродетели состоит в равновесии наклонностей и страстей.

В трактовке прекрасного Шефтсбери склоняется к платонизму. Материя сама по себе не содержит принципа порядка и формообразования, поэтому и представляет собой чистое уродство. Жизнь, движение, порядок привносятся в нее лишь из области духа. Этот дух, или мировая душа, есть источник всяческой красоты и формирующего начала. Только тот, кто в красивых вещах узрел отблеск этой первокрасоты, и не внешними, а внутренними чувствами, один он познает и истинную радость и духовное наслаждение.

Шефтсбери критикует религиозное ханжество, распространенное в Англии того времени. Он считает, что нравственность является пробным камнем религии, а не наоборот. При этом бог Шефтсбери вовсе не есть христианский бог, а некая разумная и формирующая сила, мировой порядок. Требования Шефтсбери обратиться к здешнему миру, понять его красоту, стремление найти основу красоты в мировом порядке, а зачатки эстетического чувства — в психологических свойствах человека — все это отражает, во-первых, практическую направленность английской буржуазии пореволюционного периода, а во-вторых, подтверждает мысль Энгельса о том, что Шефтсбери был последователем материализма, хотя его материализм выражен в деистической форме.

Ценными являются мысли Шефтсбери и об органической связи между красотой, добром и истиной. Он специально подчеркнул мысль о воспитательном значении искусства, и в этом пункте он указал путь Дидро к немецким просветителям, которые вслед за Шефтсбери требовали показать красоту добродетели. Не случайно Дидро, Гердер, Шиллер с таким пиететом относились к английскому просветителю. Но ввиду того, что перед французскими и немецкими просветителями задача борьбы с феодализмом не была еще решенной, как в Англии, идеи Шефтсбери подверглись у них существенному преобразованию в духе политического радикализма.

Шефтсбери оказал большое влияние на дальнейшее развитие просветительной эстетики в Англии. Непосредственно к нему примыкает *Фрэнсис Гетчесон* (1694—1747), который развивает идеи своего учителя, но менее последовательно. В его основном произведении «О происхождении наших идей о красоте и добродетели» (1725 г.) дается систематизация идей Шефтсбери.

Гетчесон частично отходит от рационализма своего учителя, поскольку желание, аффект, влечение объявляются им основными факторами в нравственной деятельности и эстетическом восприятии. Познающую же отводится второстепенная роль. Эстетика Гетчесона отличается сенсуалистическими чертами, хотя он и полемизирует с Гоббсом и Локком, отстаивая идею врожденной предрасположенности человека к добру и прекрасному. Сенсуализм Гетчесона заключается в подчеркивании основного значения аффекта во всем том, что касается эстетического чувства, которое он определяет как способность получать представление о прекрасном. Под прекрасным же он понимает представление о предмете, сопровождающееся чувством прекрасного.

Влияние обычаев, привычек и воспитания на вкус, по мнению Гетчесона, не является решающим, ибо в конце концов эстетическое чувство прирождено человеку.

В эстетической теории Гетчесона мы наблюдаем характерное противоречие. С одной стороны, он уделяет много внимания анализу психологических сторон восприятия прекрасного. Здесь как раз проявляется присущий английской эстетике сенсуализм. С другой стороны, он явно отходит от деизма, а следовательно, и от материализма. И здесь Гетчесон делает шаг назад по сравнению со своим учителем. Его частое обращение к творцу говорит лишь о том, что он стремится приблизиться к уровню среднего английского буржуа.

Своими положениями о независимости эстетических суждений от представления о пользе и от понятия Гетчесон оказал сильное влияние на Канта.

Сенсуалистически-эмпирические тенденции в эстетике английского просвещения наиболее резко проявляются у популярного не только в Англии, но и в других странах *Генри Гома* (1696—1782). Свои воззрения он изложил в книге «Основы критики» (Эдинбург, с 1762 по 1765 г. вышла три тома).

Гом всецело опирается на сенсуализм Локка. Исходным для него является опыт. Мы ни о чем не можем составить представление без чувственных впечатлений, поэтому о врожденных идеях, говорит он, не может быть и речи. Что касается различий содержания опыта, то они проистекают из различий чувств. Чувства делятся на высшие и низшие категории. К первым относятся зрение, слух; ко вторым — осязание, вкус и обоняние. Однако местопребыванием ощущений являются не органы чувств, а душа. В качестве «эмпирического» доказательства этого положения Гом ссылается на старого инвалида, который чувствовал боль в пальцах руки, потерянной на поле боя.

Высшие чувства, по мнению Гома, образуют некую среднюю ступень между областью низших материальных ощущений и областью разумного мышления. Этой средней ступенью является область эстетических впечатлений. Для того, чтобы вызвать эти впечатления, были созданы различные виды искусства. Для правильного понимания важнейших принципов изящных искусств необходимо исследовать высшие чувства, т. е. зрение и слух.

Все чувства, высшие и низшие, способны воспринимать качества как приятные или как неприятные. Если предметы производят приятное впечатление на высшие чувства, то эти предметы мы называем прекрасными, если неприятное — уродливыми.

Гом указывает, что причиной ощущений являются вещи, но, по его утверждению, ощущения не дают нам основания для заключения о качествах самих вещей. Например, дерево вызывает у нас приятные ощущения своей формой и красками, но форма и краски не свойства самого дерева, хотя причиной ощущений является именно оно. Гом исходит из концепции первичных и вторичных качеств. К категории вторичных качеств и относится, по его мнению, прекрасное. Чувство прекрасного есть вкус. Для ценителя искусства, говорит Гом, очень

важно точно знать, какие предметы низменны или возвышенны, приличны или неприличны и т. д.

Гом, следуя традициям английского просвещения, связывает эстетические категории с этическими. Существует, утверждает он, два рода прекрасного: прекрасное само по себе и прекрасное в отношении. Второго рода прекрасное предполагает представление о пользе, и оно постигается разумом, в то время как прекрасное первого рода — чувствами.

Гом делает попытку классифицировать искусство на виды и жанры и дать характеристику различным искусствам с точки зрения их выразительности.

Он подверг резкой критике эстетику классицизма, в частности скопывающие правила трех единств. Задачу искусства Гом усматривает в смягчении нравов, в этическом воспитании.

Своей критикой классицизма, требованием правдивости и естественности в искусстве, подчеркиванием педагогической стороны искусства, накопед, разъяснением ряда эстетических понятий Гом привлек внимание немецких теоретиков искусства: Лессинга, Гердера, Шиллера, Капта.

Наиболее выпукло сенсуалистически-материалистические тенденции английской эстетики XVIII в. обнаружались у *Эдмунда Бёрка* (1729—1797), изложившего свои взгляды по вопросам эстетики в книге «Философское исследование о происхождении наших представлений о возвышенном и прекрасном» (Лондон, 1756 г.).

Бёрк делает попытку применить гносеологические принципы Локка к анализу эстетических чувств. Все чувства возникают из опыта. Поскольку органы чувств имеют одинаковое строение у всех людей, постольку ощущения у всех одинаковы или по крайней мере обладают незначительными различиями. То, что глазам одного кажется светом, кажется светом и глазам другого. Это положение относится и к горькому, и к теплomu, и к холодному, и к мычному и т. д. Бёрк, таким образом, пытается найти закономерности вкуса в физиологии и психологии органов чувств.

Ощущения составляют только одну из способностей человека. Наряду с ощущением существуют еще две способности: сила воображения и сила суждения.

Благодаря способности воображения люди могут свободно комбинировать картины, формы, фигуры и порядок их расположения. Удовольствия, получаемые от воображения, одинаковы у всех людей, как одинаковы их ощущения и явления чувств.

Более сложные чувства — любовь, скорбь, страх, гнев, радость — связаны с правами, характером и поступками людей. Эти чувства образуются посредством способности суждения. Таким образом, вкус образуется от деятельности трех способностей человека: ощущения, силы воображения и силы суждения, где основу составляют ощущения.

Первая часть «Исследования» Бёрка посвящена анализу чувства возвышенного и прекрасного. Здесь он идет по пути психологического

исследования. По его мнению, человеческая природа имеет два существенно различных стремления: одно есть стремление к самосохранению, другое — к общительности. На первом покоятся возвышенное, на втором — прекрасное.

Анализируя прекрасное, Бёрк перечисляет 7 объективных признаков красоты: 1) относительная малость предметов; 2) гладкость поверхности предметов; 3) различие в расположении частей; 4) отношение частей не должно быть угловатым; 5) нежное строение; 6) чистая, светлая, но не резкая и блестящая окраска; 7) если что-нибудь должно быть окрашенным ярко, то такая окраска должна сочетаться с другими, чтобы особенно не выделялась. Все указанные признаки прекрасного Бёрк детально исследует, приводя много самых различных иллюстраций.

Бёрк оказал сильное влияние на Гердера и Канта. Ряд положений последнего прямо совпадают с положениями Бёрка.

Основной недостаток эстетики Бёрка, как и всех английских теоретиков искусства XVIII в., заключается в том, что человек рассматривается как биологическое существо с вечными психологическими свойствами. В конце концов Бёрк, как и его единомышленники, стоит на точке зрения «эстетической робинзонады» (обособленного индивида, взятого независимо от общества). Вследствие этого они не исследуют общественное содержание эстетических категорий.

Среди деятелей английского просвещения особое место занимает *Давид Юм* (1711—1776). Он опубликовал в середине XVIII в. ряд эстетических работ: «Мерило вкуса», «О трагедии», «О красноречии», «О деликатности вкуса и страсти».

Занимая скептическую позицию по отношению к божественной субстанции, защищая деизм и подвергая критике доказательства бытия бога, Юм сближается с просветителями. Не случайно французские мыслители XVIII в. сочувственно воспринимали как раз эту сторону воззрений английского скептика и агностика. Но, как последовательный субъективный идеалист, Юм порывает всякую связь с просвещением: английское просвещение так или иначе поддерживало материалистические и сенсуалистические традиции.

В эстетике Юм — крайний субъективист и релятивист. Для него уже не существует никаких объективных основ прекрасного. «Красота, — говорит Юм, — не есть свойство самих вещей: она существует только в сознании наблюдающего, и каждое сознание замечает особую красоту»⁶⁴.

Выставляя субъективно-идеалистический тезис в качестве основы для обсуждения эстетических проблем, Юм фактически ликвидировал эстетику как науку. И хотя его отдельные положения интересны, в целом концепция не является состоятельной.

Таким образом, эстетика английского просвещения отражает стремление и интересы английского буржуа, победившего в революции. Отсюда ее оптимистический тон, умеренность, трезвость в оценке реально-материальных факторов, склонность к эмпиризму-сенсуализму. Этим она способствовала утверждению реалистического искусства. В этом источник ее влияния на французскую и немецкую эстетическую мысль. Английская эстетика, однако, не заметила ряда существен-

ных проблем художественной практики. Например, явно просматривается влияние реалистического романа (Дефо, Свифт, Фильдинг).

При всех недостатках английская эстетика эпохи просвещения сыграла положительную роль. Она послужила отправным пунктом для эстетики французского и немецкого просвещения.

б) Французское просвещение

Культура французского просвещения идеологически подготовила первую буржуазную революцию в стране. Эта революция была третьим великим восстанием буржуазии против феодализма. Особенности этого восстания состояли в том, что оно сбросило с себя религиозную маску и было доведено до окончательного сокрушения аристократии. Это обстоятельство определило боевой, наступательный, бескомпромиссный и радикальный характер идей французских просветителей.

Основателем просветительского движения во Франции был *Франсуа Мари Вольтер* (А р у з; 1694—1778). Разум и наука — таков девиз главы просветителей. Весь свой громадный талант и все силы отдал он борьбе против ненавистных ему феодально-абсолютистских порядков, против католической церкви, религиозного обскурантизма и средневековой схоластики. В своей борьбе он широко пользовался средствами искусства. Драмы, философские романы, стихи — для него такое же оружие борьбы с мракобесием, как публицистика, антиклерикальный памфлет, философский трактат или популярная статья на естественнонаучную тему.

Мировоззрение Вольтера еще не отличается тем радикализмом, какой свойствен просветителям более позднего времени. Его политическим идеалом является «просвещенная» монархия. Он не атеист, а деист. Признавая существование бога в виде некоей сверхъестественной силы, которая создала мир и теперь стоит в стороне от него, Вольтер тем самым как бы старается подчеркнуть отличие своего мировоззрения от материализма. Все это нашло отражение в его эстетических взглядах, отличающихся противоречивостью.

Взгляд на искусство у него просветительно-рационалистический. «Истинная трагедия, — говорит он, — есть школа добродетели. Разница между трагедией и правоучительными книгами состоит только в том, что в трагедии поучение предлагается действием»⁶⁵.

В своих трагедиях он также пропагандирует идеи просвещения: веротерпимость («Гебры, или Нетерпимость»), тираноборство («Брут»), осуждение фанатизма («Магомет»).

Основное противоречие эстетики Вольтера состояло в том, что новое содержание, новый комплекс буржуазно-просветительских идей он все время пытается воплотить в классическую форму. Для него Расин и Корнель — непререкаемые авторитеты. В предисловии к трагедии «Эдип» он защищает и теоретически обосновывает соблюдение классических правил о трех единствах. В этом плане показательно его сочувственное отношение к Пону — английскому стороннику доктрины клас-

цизма. Отсюда же следует его противоречивое отношение к Шекспиру, политика которого Вольтер по-настоящему не понял.

Таким образом, Вольтер не смог окончательно освободиться от старых эстетических канонов. В своих же философских повестях и романах он идет по пути просветительского реализма.

Не смог дать теоретического обоснования новому искусству и современник Вольтера крупный писатель и всемирно известный социолог *Шарль Луи Монтескье* (1689—1755). В своем «Опыте о вкусе в произведениях природы и искусства» (дата написания не установлена) Монтескье находится в очень большой зависимости от эмпирической эстетики английского просвещения.

Только второе поколение просветителей оказалось способным разработать концепцию нового искусства. Это были французские материалисты XVIII в. с Дени Дидро во главе.

Философским знаменем французских просветителей второго периода был материализм. Классики марксизма-ленинизма отмечали и черты ограниченности этой формы материализма: метафизичность, механицизм, идеализм в понимании общественной жизни, соверцательность. При всей своей прогрессивности буржуазные просветители не могли выйти за пределы, которые им ставила эпоха, и в силу исторических обстоятельств должны были быть буржуазно ограниченными.

Человек у просветителей выступает в двух планах: как эгоистическое существо, преследующее собственные материальные выгоды, и как «аллегорическое, юридическое лицо» (Маркс), или как «буржуа» и «гражданин». «Реальный человек,— пишет Маркс,— признан лишь в образе эгоистического индивида, истинный человек — лишь в образе абстрактного *citoyen* (гражданина.— *Ред.*)»⁶⁸. Это глубочайшее замечание Маркса дает ключ к пониманию основного противоречия искусства, а также эстетики эпохи просвещения.

Наиболее ярко особенности эстетики просвещения выявились у самого глубокомысленного и талантливого представителя эстетики французского просвещения *Дени Дидро* (1713—1784).

Дидро находился под большим влиянием идей английского просвещения. Он читал Гетчесона, Шефтсбери. Под влиянием последнего им написан «Трактат о прекрасном» (1754 г.). Разбирая различные теории прекрасного, он приходит к выводу: «Восприятие отношений есть основа прекрасного».

Дидро — это человек действия, борец, неутомимый искатель, человек величайшего революционного пафоса. Он был разносторонне образован, обладал тонким эстетическим вкусом и четкой политической программой. Философ-материалист, соединяющий в своем лице величие мыслителя и гений художника, смог достичь таких глубин проникновения в философско-эстетическую проблематику своего времени, какие оказались недоступными ни для какого другого мыслителя Франции XVIII в.

И хотя ранний Дидро часто исходит из идей английского просвещения, он всегда остается глубоко оригинальным мыслителем. Идеям англичан он придавал такую политически заостренную форму, что они

ряд ли могли принять их после такой метаморфозы. Англичане действительно робко говорили о том, что искусство смягчает нравы и в этом плане имеет нравственное значение. Дидро принимает это положение, но у него оно разрастается в целую программу революционно-демократического воспитания граждан.

Дидро не только подчеркивает моральное значение искусства, но и прямо указывает на то, что искусство должно выносить «приговор» над пороком и злом, «устрашать тиранов», а художник обязан быть «наставником» рода человеческого, проповедником добра.

Прообразами искусства, способного решить эти задачи, Дидро считает в первый период своего творчества живопись Шардена и Грёза. Шарден писал картины на темы из жизни третьего сословия, изображая семейный быт, домашний уют, детские сценки. Грёз писал сентиментальные картины, где прославлял буржуазные добродетели, противопоставляя их испорченности аристократического общества. Восхваляя Шардена и Грёза, Дидро тем самым стремится сделать искусство демократическим, отставляет право на изображение в искусстве жизни простых людей, с их печалью и радостями.

Классицизм отводил место третьему сословию только в мире комического. Народ как «перезаумное» начало с точки зрения канонов классицизма оставался за пределами «изящного». Дидро полемизирует с адептами классицизма, защищая права и интересы третьего сословия. Искусство, по Дидро, только тогда обретет надлежащее нравственное содержание, когда оно обратится за тематикой и сюжетами к жизни народа. Именно такое искусство способно стать путеводителем жизни, средством и орудием нравственно-политического воспитания общества.

Фальшивость картин Буше Дидро видит в ничтожности их содержания, в мелочности разработанных им тем: пастушки и пастушки, овечка, младенец Иисус и ангелы — таковы мотивы Буше. «Какая трата времени!» — восклицает Дидро.

Идеалистической эстетике классицизма Дидро противопоставляет свою концепцию, базирующуюся на материалистической гносеологии. В качестве исходного пункта эстетики он выставляет следующее положение: «То, что чаще всего встречается в натуре, послужило первым образцом для искусств»⁶⁷. Природа — первая модель искусства. Гармоничность самой прекрасной картины представляет слабое подражание гармоничности природы. По глубокому убеждению Дидро, природа выше искусства. Художник никогда не создаст такого произведения, которое по богатству гармонии, волшебству тонов, многообразию отношений превосходило бы природу, ибо копия никогда не способна полностью воспроизвести оригинал.

Говоря о природе как первой модели искусства, Дидро в понятие натуры вкладывал более широкое содержание, чем это может показаться на первый взгляд. Для него природа — это вся действительность, а не только совокупность естественных вещей и явлений. Сюда он включал и общественную среду. Как это явствует из 4-й главы «Опыта о живописи», Дидро требует главным образом изучения человека во всех его сложных этнических, социально-бытовых, профессиональных

и других связях и опосредствованиях. Все эти факторы действуют не только на духовные качества человека, но и на физические. Художник должен их тщательно изучать, чтобы наиболее правдиво воссоздать образ человека. Дидро как раз и хвалит Грёза за то, что тот посылает свой талант на улицу, в толпу народа, в церкви, на рынки и неустанно наблюдает характеры, поступки, страсти, лица. Ученикам живописи, которые в течение двух лет обучаются рисованию в Лувре, он советует просить эту «лавочку манерности». «Ищите, — говорит он, — уличные происшествия, будьте наблюдателями на улицах, в садах, на рынках, дома, и вы составите себе правильные представления о настоящем движении во всех жизненных действиях»⁶⁸. При тщательном изучении природы, подчеркивает философ, ни в рисунке, ни в краске не было бы манерности. Манерность порождает учитель-догматик, академия, школа и даже античность.

Классицисты в своей идеалистической теории совершенной красоты исходят из античных образцов. Их мистификация античного наследия заключается в догматическом и идеалистическом толковании эллинской традиции. Дидро указывает на то, что классицисты пренебрегают природой ради античности и вследствие этого становятся холодными, безжизненными, неспособными постичь тайные законы природы.

Дидро рассматривает искусство как деятельность, сходную с научным познанием. «Красота в искусстве, — пишет он, — имеет то же основание, что истина в философии. Что такое истина? Соответствие наших суждений созданиям природы. Что такое подражательная красота? Соответствие образа предмету»⁶⁹.

Удалось ли материалистам дать надлежащее толкование категории художественной правды? Этот вопрос требует особого рассмотрения. Но Дидро, тот, кто стремится к наиболее точному воспроизведению природы, является историком природы, тот, кто обрабатывает ее, украшает, преувеличивает, — поэтом.

К кому же принадлежит сам Дидро — к историкам или поэтам природы? При решении этого вопроса он сталкивается с явным противоречием. Ряд высказываний Дидро носит натуралистический характер. Так, в «Опыте о живописи» он заявляет: «Чем более совершенно подражание и чем более оно соответствует первоначальному образцу, тем более оно нас удовлетворяет»⁷⁰. Здесь явно делается акцент на зеркальное отражение предметов и явлений. В этом же смысле нужно понимать отождествление красоты с истиной (красота — соответствие образа предмету). В таком же направлении высказывается фаворитка из романа «Нескромные сокровища». Она говорит буквально следующее: «...я знаю, что нравиться и умилять нас может одна лишь правда. Я знаю также, что совершенство спектакля заключается в столь точном воспроизведении какого-нибудь действия, что зритель, пребывая в некоем обмаре, воображает, будто присутствует при самом этом действии»⁷¹.

Во всех приведенных высказываниях обнаруживается ориентация на строгую точность воспроизведения, на адекватность, доходящую до

продела. Но в «Парадоксе об актере» имеются также высказывания философа, которые находятся в полной противоположности к приведенным выше. Так, весьма трудно совместить высказывания фаворитки со следующим заявлением Дидро: «...нельзя слишком близко подражать даже природе, даже прекрасной природе, даже правде, и... есть границы, в которых нужно замкнуться» ⁷².

Еще резче аналогичная мысль высказана в другом месте того же «Парадокса об актере»: «Поразмыслите над тем, что в театре называют *быть правдивым*. Значит ли это вести себя на сцене как в жизни? Нисколько. Правдивость в таком понимании превратилась бы в пошлость. Что же такое театральная правдивость? Это соответствие действий, речи, лица, голоса, движений, жестов идеальному образу, созданному воображением поэта и зачастую еще возвеличенному актером. Вот в чем чудо» ⁷³.

Является ли указанная противоречивость высказываний случайной непоследовательностью мысли? Отнюдь нет. Здесь проявляется противоречивость эстетики просвещения в целом и Дидро в особенности. Противоречие здесь состоит прежде всего в том, что при изображении реального, эгоистичного буржуа просветителя обнаруживают натуралистическую тенденцию. А когда того же буржуа они пытаются представить в виде олицетворения добродетели и гражданских доблестей, то впадают в сухое морализирование, а сами образы становятся «рупами идей». Дидро стремится найти равновесие между действительностью и идеалом и в конце концов склоняется к идеалу. Это очень ярко проявляется в его концепции типизации.

Свою точку зрения на процесс типизации Дидро высказал в «Парадоксе об актере». Вот что он пишет по этому поводу: «Чинovníк Бийяр — тартюф, аббат Гризель — таргюф, но не Тартюф. Фивансистер Туанар был скупцом, но он не был Скупцом. Скупец и Тартюф были созданы по образцу Туанаров и Гризелей всего мира, это их наиболее общие и примечательные черты, но отнюдь не точный портрет, а поэтому никто себя в нем не узнает» ⁷⁴.

Как видим, способ типизации сводится к устранению индивидуальных черт, к фиксированию лишь одной стороны характера. В результате такого рода абстракции остается отвлеченное выражение какой-нибудь страсти, порока или другого качества человеческого характера. Вместо полнокровного образа получается тощая абстракция некоей человеческой черты. Дидро, стало быть, возвращается к методу абстрактно-логической типизации классицистов.

Рассматривая искусство как средство пропаганды просветительских идей, Дидро уделяет большое внимание театру в драме. Он написал несколько драм, две из которых являются программными: «Побочный сын, или Испытания добродетели» и «Отец семейства». В художественном отношении они слабы. Драматургическая теория философа представляет больший интерес, нежели его пьесы.

Известно, что уже в первой половине XVIII в. во Франции появляется ряд драматургов, которые сделали попытку создать в противовес классицистическому театру с его сословной ограниченностью такой

тоштр, который отражал бы быт, нравы, интересы третьего сословия (Лосаж, Мариво, Детуш, Нивель де Лашоссе и др). Все эти поиски новой драмы, которая соответствовала бы политическим и эстетическим интересам третьего сословия, получили теоретическое осмысление в трудах Дидро («Беседы о «Побочном сыне», 1757 г., «О драматической поэзии», 1758 г.).

Классицистическому театру с его античными сюжетами, дворянскими героями и господством абстрактного разума Дидро противопоставляет театр с обыденной тематикой, обыкновенными средними людьми и патетикой третьесословного быта. В связи с этим он выдвигает новые жанровые категории: 1) веселая комедия, бичующая порок и глупость; 2) серьезная комедия, изображающая олицетворение добродетели и долга; 3) буржуазно-мещанская трагедия, призванная изображать домашние дела и несчастья; 4) высокая историческая трагедия, посвященная изображению общественных событий и злоключений великих людей. Серьезная комедия и мещанская трагедия образуют средний род, составляющий как бы середину драматургии. Акцент Дидро делает именно на этих двух жанрах.

По убеждению Дидро, только такой театр, где изображается судьба обыкновенного человека с его реальными интересами, может стать школой нравственности. Только там зритель увидит на сцене самого себя, свой характер, обстоятельства своей собственной жизни. Соответственно новому идейному содержанию должна измениться и форма драмы. Надо, чтобы *положения* сделались главным объектом изображения, а *характеры* — только побочными. Это требование направлено против классицистических канонов, согласно которым в театре должны изображаться лишь характеры, олицетворяющие какие-нибудь качества человека. Задача театра, согласно Дидро, — показать движение ситуаций, их столкновение, а через показ ситуаций воздействовать на человека.

Требование показа не характеров, а положений было шагом вперед в развитии реалистического театра. Но оно представляет собой и слабое место эстетики Дидро: ратуя за «типичность обстоятельств», он забывал о «типичности характеров».

Эстетическая теория Дидро составляет вершину во французском просвещении. Никто из его современников не смог подняться до синтеза, достигнутого этим великим мыслителем.

Есть одна мысль, которая возвышает Дидро над многими просветителями XVIII в. Она оказалась пророческой. «Прекрасная вещь — экономические науки, — говорит Дидро, — но они огрубляют нравы. Перед моим взором встают наши потомки со счетными таблицами в карманах и с деловыми бумагами подмышкой. Присмотритесь получше, и вы поймете, что поток, увлекающий нас, чужд гениальному»⁷⁵. В приведенном положении довольно определенно высказана мысль о враждебности капитализма искусству и красоте.

В ряде других высказываний Дидро имеются проблески понимания противоречивости капиталистического прогресса. Однако отчетливую картину противоречий цивилизации дал не Дидро, а другой видный французский просветитель — Жан-Жак Руссо (1712—1778).

Главная проблема, которую обсуждает Руссо,— это проблема неравенства и пути его преодоления. Социальное неравенство, по Руссо,— основной источник зла. Отвечая на вопрос, поставленный Дижонской академией,— способствовал ли прогресс науки улучшению нравов, Руссо говорит, что науки и искусства способствовали не улучшению, а ухудшению нравов. С этих позиций он и рассматривает вопросы искусства.

В «Письме г-ну Даламберу о театральных представлениях», в «Новой Элоизе» Руссо доказывает, что театры играют развращающую роль. Он подробно останавливается на характеристике классической и современной драматургии и доказывает ее аморальный характер. Не падает он даже Мольера. Вместо театральных зрелищ Руссо предлагает организацию народных празднеств.

Сама критика буржуазной цивилизации, разумеется, составляет достояние Руссо, но его положительные идеалы с культом патриархальщины утопичны и реакционны. При таком подходе к театру трудно было ожидать от Руссо положительной разработки драматургической теории.

Большой интерес представляют сочинения Руссо по вопросам музыки, явившиеся обоснованием современной ему французской комической (лирико-сентиментальной) оперы предреволюционной эпохи.

в) Немецкое просвещение

Немецкое просвещение является начальным этапом развития немецкой классической эстетики, в целом представляющей собой исключительно сложное и противоречивое явление.

Бросается в глаза резкое противоречие между политической и экономической отсталостью Германии и высоким взлетом мысли, развивавшейся в обстановке жалких условий. В немецкой идеологии отразились грандиозные события эпохи, рождение нового, буржуазного общества, в это в конечном счете определяло величие постановки ею ряда важнейших теоретических вопросов. Но поскольку решение этих вопросов осуществлялось в условиях жалкой немецкой действительности, то ответы, которые давали немецкие мыслители носили чисто умозрительный характер и часто отличались мелочностью.

Одним из зачинателей немецкого просвещения является *Александр Баумгартен* (1714—1762).

Гносеология Баумгартена распадается на два раздела: эстетику и логику. Первая представляет собой теорию «низшего», чувственного познания, вторая — высшего, интеллектуального. Для обозначения низшего, знания он избирает термин «эстетика», что одновременно трактуется как чувство, ощущение и познание. Стало быть, если логика является наукой о законах мышления, то эстетика — наукой о чувственном познании. Цель эстетик — постижение совершенства путем чувственного познания. Постигнутое таким путем совершенство и есть прекрасное. Прекрасное — это совершенство, познаваемое через чувства. То, что противостоит этому совершенству, есть безобразное.

Баумгартен пытается определить объективную основу прекрасного. Этой основой, по его мнению, является совершенство, т. е. соответствие вещей их понятию. Совершенство наличествует как в чистом познании (разум) и неясных представлениях (чувственное восприятие), так и в способности желания (воля). Благодаря наличию этих трех способностей совершенство выступает в трех аспектах: как истина, красота, добро. Одна и та же сущность, следовательно, воспринимается по-разному. Специфику эстетического принципа Баумгартену определить не удастся.

Огромное влияние на развитие немецкой эстетики оказал *Иоганн Иоахим Винкельман* (1717—1768) — автор широко известной «Истории искусства древности» (1764 г.).

Прежде всего он выступает перед нами как восторженный поклонник античного искусства. Греческие мастера, утверждает он, создавая образы людей и богов, возвышались над обычными формами материи. Даже в портретах греки стремились воспроизводить лица не только похожими, но и более красивыми. Винкельман, следовательно, стоит на точке зрения выражения идеала в искусстве. Идеал в его толковании означает устранение всякой природной ограниченности. Отличительной чертой этого идеала являются «благородная простота и спокойное величие».

Благородство и величие античного человека Винкельман усматривал в его стоическом равнодушии, в том, что он одерживает внутреннюю победу над страданием и насилием. Конкретным воплощением своего идеала Винкельман считает Лаокоона. В нем он увидел стойкость, невозмутимое величие человека, силой духа героически преодолевающего мучения мира.

Канон красоты Винкельмана базируется на «теоретическом покое» греческих богов (*Маркс*). Правда, Винкельман говорит о *выражении и действии* как моментах прекрасного, но в них же он видит и угрозу красоте. Во избежание этой опасности древние мастера, замечает Винкельман, скорее отклонялись от истины, чем от красоты. Стало быть, красоту Винкельман ставит выше истины и выражения.

Винкельман ориентируется не на римские, а на старогреческие образы, как более демократические. Все его симпатии на стороне демократических Афин. Он явно выступает против классицизма XVII в., опиравшегося преимущественно на императорский Рим. Уже сам этот факт примечателен, он характеризует Винкельмана как человека демократических убеждений. Все его рассуждения по поводу красоты, а также его идеализация древнегреческой демократии проникнуты страстной тоской по свободному отечеству. Он твердо убежден, что идеал красоты человека имеет своей почвой демократический строй и что красота расцветает только там, где есть свобода. «Свобода, царствовавшая в управлении и государственном устройстве страны, была одною из главных причин расцвета искусства в Греции» ⁷⁶, — говорит он.

Пламенные мечты Винкельмана о целостной героической и прекрасной человеческой личности, о свободной отчизне, о великом искусстве проникнуты антифеодальными устремлениями. Винкельман был одним из первых немецких теоретиков искусства, который выразил

с неподдельным пафосом негодование по поводу гнусных порядков феодальной Германии. Не случайно великие мыслители немецкой классики Лессинг, Гердер, Гёте так восторженно восприняли идеи Винкельмана.

Эстетический идеал Винкельмана, однако, характеризуется внутренней противоречивостью. С одной стороны, в нем содержится страстный протест против уродств феодального общества, против тех условий, которые разрушают личность и препятствуют развитию искусства большого этического пафоса и гражданского содержания. С другой стороны, этот идеал отличается чертами созерцательности, пассивности. Положительный человек Винкельмана — не борец, не деятельное существо, а стойкий, мужественно преодолевающий все муки и страдания, пронизывающие из внешнего мира. Вследствие этого идеал красоты Винкельмана приобретает характер утопичности и оторванности от жизни. Сама категория прекрасного трактуется Винкельманом абстрактно.

Теоретические положения Винкельмана вызвали оживленную дискуссию во второй половине XVIII столетия. Одним из первых критиков Винкельмана был *Готхольд Эфраим Лессинг* (1729—1781).

В отличие от своих единомышленников, считавших, что общество можно изменить путем просвещения и пропаганды разумных взглядов, Лессинг стоял за «плебейские» методы разрушения феодальных отношений. В разностороннем творчестве Лессинга нашли страстное выражение мысли и чаяния немецкого народа. Он был первым немецким писателем и теоретиком искусства, который поставил вопрос о народности искусства.

Борьбу за реализм в искусстве Лессинг начал в «Письмах о новейшей немецкой литературе» (1759—1765 гг.). Основным удар он здесь наносит немецкому классицизму, главным представителем которого в Германии был Готшед, проповедовавший теорию Буало и художественную практику Корнелия и Раскина. В условиях немецких карликовых государств классицизм со своей ориентацией на придворное общество и абсолютизм неизбежно приводил к апологии гнусных порядков самодержавия и патриархальщины.

Разработке принципов реализма посвящено теоретическое исследование Лессинга «Лаокоон» (1766 г.), которое составило эпоху в развитии немецкой классической эстетики. На первый взгляд может показаться, что здесь ведется чисто академическая полемика по вопросу о границах между живописью и поэзией. В действительности же в «Лаокооне» затрагиваются не только самые острые вопросы формирующегося буржуазного искусства, но и проблемы, связанные с выяснением путей дальнейшего развития Германии.

Лессинг прежде всего выражает свое несогласие с концепцией красоты Винкельмана. Винкельман объявил слезокопание наиболее подходящим качеством для красоты. В такой интерпретации свобода, разумеется, приобретает иллюзорный характер. Против этого и выступает Лессинг. Винкельман, давая свое истолкование группы Лаокоона, пытается найти в ней выражение стоической невозмутимости и атараксии. Торжество духа над телесными страданиями — вот, по его мнению,

сущность греческого мирозерцания. Ссылаясь на примеры, заимствованные из античного искусства, Лессинг доказывает, что греки никогда не стыдились человеческой слабости. Он решительно выступает против стоической концепции морали. Стоицизм, по мнению Лессинга, есть умонастроение рабов.

Отвергая стоицизм как этическую основу человеческого поведения, Лессинг вместе с тем объявляет все стоическое несдвинчивым, ибо оно может вызвать только холодное чувство удивления. «Герои на сцене,— говорит Лессинг,— должны обнаруживать свои чувства, выражать открыто свои страдания и не мешать проявлению естественных наклонностей. Искусственность и принужденность героев трагедии оставляют нас холодными, и забияки на котурнах могут возбудить в нас одно только удивление»⁷⁷.

В классицизме Лессинг усматривает наиболее резкое проявление стоически-рабского сознания. Морально-эстетическая концепция классицизма вела к тому, что пластические искусства предпочитались всем другим. Предпочтение отдавалось пластическому способу трактовки жизненного материала (выдвижение на первый план рисунка в живописи, рассудка в поэзии и театре и т. д.). В связи с этим эпигоны классицизма выдвинули догму о том, что поэзия и живопись тождественны.

Путем отождествления поэзии с живописью классицисты крайне суживали возможности первой. Если у живописи и поэзии одни и те же законы, то искусство вообще должно отказаться от воспроизведения индивидуального, от показа антагонизмов, от выражения чувств. Оно должно замкнуться в узкий круг пластически-прекрасного. По существу классицисты выносили сцены борения страстей, движение, уродливое, жизненные конфликты за пределы искусства.

В противоположность этой концепции Лессинг отстаивает мысль о том, что «искусство в новейшее время чрезвычайно расширило свои границы. Оно подражает теперь, как обыкновенно говорится, всей видимой природе, в которой красота составляет лишь малую часть. Истина и выразительность являются его главным законом, и так же, как сама природа часто приносит красоту в жертву высшим целям, так и художник должен подчинять ее основному устремлению и не пытаться воплощать ее в большей мере, чем это позволяют правда и выразительность»⁷⁸.

Требование расширения возможностей искусства в смысле наиболее глубокого отражения в нем различных аспектов действительности вытекает из того понимания человека, которое выработал Лессинг в борьбе с классицизмом и Винкельманом.

Лессинг ставит проблему гармонического сочетания личных и гражданских интересов. Тут он полностью разделяет точку зрения, характерную для всех просветителей. Поскольку искусство должно воспроизводить гармонию личных и общественных интересов, оно не может ограничиться только показом облагороженной, статичной, абстрактно-обобщенной природы, т. е. показом лишь героического в человеке. Его задача не в меньшей мере заключается также и в выявлении челове-

ческого в герое, т. е. в изображении индивидуально-неповторяемого, дисгармонического. Выполнение первой задачи — область пластических искусств, предмет которых — тела с их видимыми свойствами, реализация второй — сфера поэзии, предмет которой — действия. В пластике сосредоточены специфические особенности античного искусства, в поэзии — отличительные черты нового искусства.

Устанавливая границы между поэзией и живописью, Лессинг прежде всего стремится теоретически опровергнуть философско-эстетические основы художественного метода классицизма с его ориентацией на абстрактно-логический способ типизации. Это, полагает Лессинг, область живописи, т. е. всех пластических искусств. Но нельзя законы пластических искусств распространять и на поэзию. Лессинг, таким образом, защищает право на существование нового, реалистического искусства. Это искусство получило наиболее рельефное выражение в поэзии, где имеют силу уже новые закономерности, благодаря которым можно воспроизвести уродливое, истинное и выразительное и т. д.

Дальнейшую разработку проблем реализма Лессинг осуществлял в знаменитой «Гамбургской драматургии» (1767—1769 гг.). В этом произведении Лессинг на анализе постановок гамбургского театра разрабатывает общие вопросы искусства. В полном согласии с духом просвещения он определяет задачи искусства. Художник должен «научить нас, что мы должны делать и чего не делать; ознакомить нас с истинною сущностью добра и зла, приличного и смешного; показать нам красоту первого во всех его сочетаниях и следствиях... и выяснить, наоборот, безобразие последнего...»⁷⁹ Театр, по его мнению, должен быть школой нравственности. «Все виды поэзии,— говорит он в другом месте,— должны исправлять нас»⁸⁰.

В свете этих высказываний становится понятным, почему Лессинг уделяет такое большое внимание театру. Театр рассматривается теоретиками искусства XVIII в. как наиболее подходящий и действенная форма искусства для пропаганды просветительских идей. Поэтому Лессинг ставит вопрос о создании нового театра, коренным образом отличающегося от театра классицизма. Любопытно, что создание нового искусства Лессинг понимает как восстановление в первоначальной чистоте принципов античного искусства, искаженных, ложно истолкованных «французами», т. е. классицистами. Лессинг, следовательно, выступает лишь против ложного толкования античного наследия, а не против античности как таковой.

Основным требованием Лессинга к театру является требование правдивости. «Не может,— говорит он,— быть великим то, что неправдиво»⁸¹. С этой точки зрения он осуждает неестественность, напыщенность, аффектацию театра классицизма, неправдоподобие его характеров, выспренность и манерность языка классицистической трагедии, ложное величие ее конфликтов и ситуаций. В этой связи он отвергает «тиранические правила» знаменитых трех единств, которым рабски следовали классицисты.

Что означает правдивость в толковании Лессинга? Есть ли это простое копирование натуры? На последний вопрос Лессинг дает отри-

цательный ответ. Если искусство свести к простому подражанию, то оно «станет не выше того, которое на гипсе хочет изобразить разноцветные жилки мрамора»⁸². Для Лессинга правдивость не сводится ни к фактической, ни к исторической достоверности. «Ведь драматический поэт,— говорит Лессинг,— не историк... Историческая истина для него не цель, а лишь средство, ведущее к цели»⁸³. Свое понимание художественной правды Лессинг сформулировал следующим образом: «В театре нам следует узнавать не то, что сделал тот или другой человек, но что сделает каждый человек с известным характером при известных данных условиях. Цель трагедии гораздо более философская, чем цель истории»⁸⁴.

В приведенных высказываниях с предельной ясностью выявляется специфика реализма эпохи просвещения. Лессинг полагает, что истина и правда не в истории, не в индивидуализации, а в типичной, «родовой» основе характеров и ситуаций. Частный человек получает правдоподобие в искусстве через посредство типизации. Следовательно, реализм базируется не на верности фактам, а на типовой логике характеров. «Мы,— говорит Лессинг,— смотрим на факты как на нечто случайное, как на нечто такое, что может быть общим для нескольких лиц...»⁸⁵

Рассматривая трагический и комический характеры, Лессинг отмечает, что Аристотель требовал всеобщности как в том, так и в другом. При этом, замечает он, всеобщность характера может пониматься в двойном смысле. «В первом значении,— говорит Лессинг,— общим характером называется такой, в котором собирают воедино все черты, замеченные у нескольких или у всех индивидуумов. Короче, это насыщенный характер, скорее олицетворенная идея характера, чем охарактеризованная личность. Но в другом значении общим характером называется такой, в котором взят известный разрез, средняя пропорция всего того, что замечено у многих или у всех индивидуумов. Короче — это обыкновенный характер, но не потому, что обыкновенен самый характер, а потому, что обыкновенна степень, мера его»⁸⁶. Поскольку трагический характер может быть общим в обоих смыслах, то возникает вопрос, касающийся всякого характера: «Каким образом может он вместе быть и насыщенным и обыкновенным?»⁸⁷

Лессинг, таким образом, ставит вопрос о том, как может быть характер одновременно и типическим и индивидуальным. Речь идет, следовательно, о диалектике общего и особенного в художественном образе.

Лессинг догадывается о диалектической природе указанной проблемы, но не в состоянии выйти за пределы привычного метафизического способа мышления эпохи просвещения. Нужно сказать, что в художественная практика эпохи просвещения оказалась неспособной решить этот вопрос.

По меткому выражению Меринга, «Лессинг дошел до границы, отделяющей идеализм от материализма»⁸⁸. В этом немецкий просветитель уступает Дидро. И тем не менее Лессинг был самым прогрессивным писателем и теоретиком искусства Германии второй половины XVIII в.

Еще при жизни Лессинга в Германии оформляется литературное движение, получившее название «бури и паташка». Это течение пред-

ставляет собой немецкий вариант английской «литературы чувства» (Томсон, Юнг, Стерн) и руссоизма, т. е. разновидность просвещения. «Буря и натиск» — крайне пестрое, сложное и противоречивое идеологическое явление. К этому движению примыкали впоследствии молодые Гёте и Шиллер. Наиболее видным теоретиком «штюрмеров» был *Иоганн Готфрид Гердер* (1744—1803).

Не обладая твердостью характера и цельностью революционно-демократических убеждений Лессинга, Гердер тем не менее, как и его старший коллега, страстно ненавидел феодальные порядки Германии. Он всю жизнь боролся с феодальной идеологией, со схоластикой и католической церковью. Как и Лессинг, он причислял себя к спиритуистам. Под конец жизни он выступил с резкой критикой своего учителя Канта по вопросам теории познания и эстетики. Большой заслугой Гердера является то, что он первый из немецких мыслителей подробнейшим образом останавливается на характеристике исторической роли народа. В этом свете он и решает проблемы эстетики.

В своих трудах «Очерки о новейшей немецкой литературе» (1766—1767 гг.), «Критические роши» (1769 г.), «Об Оссиане и песнях древних народов» (1773 г.), «Шекспир» (1770 г.) и др. Гердер выдвигает принцип исторического подхода к явлениям искусства. Он доказывает, что поэзия — продукт деятельности не отдельных «тонких и образованных людей», а целых народов. В поэзии каждого народа отражаются его нравы, обычаи, условия труда и быта. Каждое явление искусства может быть понято только при изучении тех условий, в которых оно возникло. Гердер не склонен отдавать предпочтение грекам. У каждого народа, говорит он, есть свои поэты, равные Гомеру. «Могли ли бы, — спрашивает Гердер, — Гомер, Эсхил, Софокл написать свои произведения на нашем языке, создавать их при наших нравах? Никогда!»⁸⁹.

Гердер считает народное творчество неисчерпаемым источником всякой поэзии. Поэтому он собирает песни гренландцев, татар, шотландцев, испанцев, итальянцев, французов, эстонцев и других народов. Он говорит о свежести, смелости, выразительности народных песен, призывает собирать их, рекомендует прислушиваться к «голосам народов». Гердер при этом подчеркивает, что истинный вкус формируется не при дворах меценатов, не в высшем обществе, а в народе. Только народ является носителем подлинно здорового вкуса. Гердер призывает к изучению национального своеобразия искусства. Он обращает внимание на необходимость изучения немецкой старины.

В своей эстетической концепции Гердер отразил подъем народно-освободительного движения, которое имело место не только в Германии второй половины XVIII в., но и в других странах (Франция, Россия и др.).

Применяя метод исторического анализа искусства, Гердер приходит к выводу, что правила трех единств вполне понятны для условий греческой драмы. Однако эти правила вовсе неприменимы для нового времени. В связи с этим он превозносит Шекспира за его реализм и свободу от всякой регламентации. Характерно, что при анализе творчества Шекспира Гердер опять-таки исходит из учета тех условий,

и которых жил и творил великий английский драматург. С легкой руки Гердера Шекспир превратился в знамя драматургии «штюрмеров».

Гердер в своей эстетике отстаивает реалистические принципы искусства. Это сказывается прежде всего в его понимании красоты. «Причина красоты,— говорит он,— должна necessarily находиться в живой природе»⁹⁰. Красоту он определяет как «просвечивание, форму, чувственное выражение совершенства»⁹¹.

Наиболее глубоким произведением Гердера является его «Каллигона» (1800 г.), где дана блестящая критика эстетики Канта. Это произведение относится к тому периоду, когда разразившаяся революция во Франции крайне обострила эстетические споры и между немецкими теоретиками. Гердер, как большинство прогрессивных мыслителей того времени, восторженно приветствовал события французской революции и долгие все оставался верным ее идеалам.

Плебейско-демократические тенденции эстетики немецкого просвещения получили наиболее яркое выражение у *Иоганна Георга Адама Форстера* (1754—1794). Форстер — это один из видных деятелей Германии XVIII в. В качестве вице-президента рейнско-немецкого конвента Форстер принимал активное участие в деятельности немецких якобинцев. Он прошел сложный путь идейных исканий, став под конец жизни революционным демократом якобинского толка, а по своим философским познаниям — материалистом и атеистом.

Как и все просветители, Форстер считал, что искусство имеет своей целью пропаганду передовых идей. «Каждое произведение,— пишет он,— должно быть поучительным; оно должно обогащать нас новыми сочетаниями идей, будить в нас чувство прекрасного, упражнять, изощрять, укреплять наши духовные силы, показывать нам в ярком и живом изображении понятия действительного в образах возможного»⁹².

Вопрос об отношении искусства к действительности Форстером решается в материалистическом духе. Отстаивая тезисы о том, что искусство есть воспроизведение жизни, Форстер вместе с тем подчеркивает, что природа «облагораживается чистым огнем поэзии», а не просто копируется. «В очищении» природы решающую роль играет воображение.

Как и все немецкие просветители, Форстер был пламенным поклонником античности. Его эллинизм представляет собой форму выражения революционно-демократических убеждений. В античных преданиях Форстер черпает образцы для революционно-демократического гуманизма.

Идеология немецкого просвещения получает дальнейшую разработку в теоретических исследованиях и художественной практике Шиллера и Гёте. Их деятельность начинается в период подготовки Великой французской революции и продолжается в пореволюционное время. Это обстоятельство не могло не сказаться на их духовном развитии, в особенности на их философско-эстетической концепции.

Художественную и теоретическую деятельность *Иоганн Фридрих Шиллер* (1759—1805) начал как приверженец «бури и натиска». В своих

юношеских драмах «Разбойники» (1781 г.), «Заговор Физко и Генуе» (1783 г.), «Коварство и любовь» (1784 г.) Шиллер выразил страстный протест против феодальных порядков тогдашней Германии. Основной темой этих драм явился вопрос о буржуазно-демократических преобразованиях, о политическом переустройстве общества, об уничтожении феодального варварства. Эти бунтарские драмы послужили основанием присуждения Шиллеру звания почетного гражданина Французской республики.

В соответствии с духом своего художественного творчества молодой Шиллер разрабатывает эстетическую теорию. Для этого периода показательны две его работы: «О современном немецком театре» (1782 г.) и «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение» (1784 г.). В полном согласии с традицией просвещения Шиллер выдвигает на первый план театр. Он рассматривает его как средство пропаганды передовых идей, как орудие борьбы с пороком, с врагами истины и справедливости.

Подобно Лессингу, Шиллер ратует за создание национального театра. В стиле английских просветителей, с сочинениями которых Шиллер был хорошо знаком, он указывает на то, что театр смягчает нравы, обуздывает разрушительные страсти, делает удовольствия более утонченными. Как и Лессинг, Шиллер подвергает критике театр классицизма и отстаивает принцип свободного проявления творческого гения. В своих ранних драмах он нарушает все каноны классицистического театра.

Таким образом, эстетические воззрения молодого Шиллера полностью совпадают с концепцией просвещения. Своеобразие Шиллера заключается в том, что он с самого начала выступает как противник материалистического мировоззрения, которое он рассматривает как выражение аристократического эгоизма и аморализма. Но противоречивость Шиллера в том, что усиление идеалистических тенденций в его мировоззрении сопровождается одновременным вызреванием зачатков идеалистической диалектики. Так, рассматривая разум как имеющий свою историю, он отмечает, что нельзя абстрактно противопоставлять истину и заблуждение, и т. д.

Основной эстетической работой Шиллера являются «Письма об эстетическом воспитании человека». Главная задача «Писем» — поиски революционного пути буржуазно-демократического преобразования общества.

Свои исследования Шиллер начинает с характеристики современной эпохи. Он дает глубокую критику буржуазного общества. Современная эпоха утвердила дух меркантилизма и предпринимательства. Польза стала «великим идолом времени». Все силы в дарования человека теперь привносятся в жертву этому фетишу. «На этих грубых весах, — пишет Шиллер, — духовные заслуги искусства не имеют веса, и, лишённое одобрения, оно исчезает с шумного рынка столетия»⁹³.

Шиллер видит, что капитализм развивает технику, производство, науку. Но обратной стороной этого процесса является духовное оскудение человека. Тоской по цельной, гармонической личности проник-

нуты следующие слова Шиллера: «Теперь оказались разобщенными государство и церковь, законы и нравы; наслаждение отделилось от работы, средство от цели, усилие от награды. Вечно прикованный к отдельному малому обрывку целого, человек сам становится обрывком; слыша вечно однообразный шум колеса, которое он приводит в движение, человек не способен развить гармонию своего существа и, вместо того, чтобы выразить человечность своей природы, он становится лишь отпечатком своего занятия, своей науки. Однако в это скудное, отрывочное участие отдельных частей в целом не зависит от форм, которые они создают сами (ибо, как можно доверить их свободе такой искусный и хрупкий механизм?), а предписывается им с мелочной строгостью программой, которою связывается их свободное понимание. Мертвая буква замещает живой рассудок, а развитая память служит лучшим руководителем, чем гений и чувство»⁹⁴.

Величие Шиллера состоит в том, что он, живя в стране, где капитализм еще не получил такого развития, чтобы наглядно могла выявиться противоречия буржуазного способа производства, все же оказался в состоянии увидеть некоторые существенные противоречия капиталистической культуры. В этом его превосходство над другими просветителями, которые слишком прямолинейно решали проблему исторического прогресса. Ограниченность Шиллера заключается в том, что источник общественных противоречий он усматривает не в материальных условиях жизни общества, а в государстве и самой культуре.

Чтобы установить господство свободы, надо сперва, как считает Шиллер, путем эстетического воспитания восстановить «целостный характер». Эстетическое творческое побуждение постепенно строит среди страшного царства материальных сил и священного царства законов третье царство — «игры и видимости», где человек освобождается от всякого принуждения как в физическом, так и в моральном смысле. «...Здесь, в царстве эстетической видимости, осуществляется идеал равенства, которое мечтатель столь охотно желал бы видеть осуществленным и в действительности...»⁹⁵ Эстетический идеал Шиллера состоял в бегстве от действительности в иллюзорное царство «эстетической видимости». Общественный смысл шиллеровского перехода от революции к эстетическому воспитанию сводится, как указал Энгельс, «к замене плоского убожества высокопарным»⁹⁶.

Наряду с общефилософскими и социально-политическими вопросами Шиллер рассматривает в своих «Письмах» и специально эстетические проблемы. Его интересует главным образом вопрос о специфике искусства. В связи с этим он вводит два понятия: «игра» и «эстетическая видимость». Игра в эстетическая видимость, по Шиллеру, являются отличительными приметами искусства. Все народы, вышедшие из состояния варварства, говорит Шиллер, склонны к наслаждению видимостью, к украшениям и игре.

Нужно сказать, что теория игры Шиллера не совпадает с гораздо более поздней игровой теорией происхождения искусства Спенсера и Гроссе. Игра, в понимании Шиллера, есть особая деятельность человека,

отличающаяся тем, что она свободна в противоположность утилитарной, которая диктуется принуждением и носит односторонний характер. В игре все силы человека действуют согласованно. Искусство в качестве игровой деятельности радостно, тогда как жизнь серьезна. Противопоставляя игру утилитарной деятельности, Шиллер тем самым подвергает критике капиталистическое разделение труда.

Современное общество, по Шиллеру, оставляет небольшой островок для свободной и радостной деятельности человека. Этим островком оказывается лишь эстетическая деятельность. Всякая другая деятельность «серьезна». Продуктом игры является «видимость». «Реальность вещей,— говорит Шиллер,— это их дело; видимость вещей — это дело человека»⁹⁷. Эстетическая видимость отлична от действительности и от истины, она не есть логическая видимость «Эстетической» видимость является потому, что она отказывается от всякого притязания на реальность и *самостоятельна*, т. е. отрешается от всякой реальности. Эстетическая видимость не есть ни вымысел, ни сама действительность, ни образ действительности. Когда человек обнаруживает стремление к игре, тогда в нем начинается развигание побуждение к *воссозданию*, которое рассматривает видимость как нечто самостоятельное.

Ход рассуждения Шиллера склоняется к тому, что художественный образ не есть ни действительность, ни истина. Образ Шиллер связывает с чувственностью и идеями, не отождествляя его ни с чувственным, ни с духовным.

Нетрудно видеть, что концепция «эстетической видимости» направлена против метафизически истолкованной теории подражания. В этом плане должно быть понятно стремление Шиллера подчеркнуть активность творческого субъекта. Но вместе с тем это лишь попытка предложить иллюзорное преодоление реальных противоречий жизни.

Шиллер стремится преодолеть ограниченность старого материализма в понимании художественного образа и творческого процесса и выдвигает ряд диалектических догадок. Однако этот процесс осуществляется не на путях материализма, что роковым образом сказывается на всей эстетической концепции Шиллера.

Дальнейшее развитие эстетические воззрения Шиллера получили в его трактате «О naive и сентиментальной поэзии» (1795—1796 гг.). Основной проблемой этого трактата является выяснение отличительных примет нового искусства, которое он называет сентиментальным. Сентиментальную поэзию Шиллер противопоставляет «naive», т. е. античной. Сама постановка вопроса о своеобразии искусства нового времени говорит о том, что Шиллер все больше удаляется от просветительского антиисторизма. Известно, что у Лессинга проблема специфика современного искусства еще не освещалась должным образом. Для Шиллера же это важнейший вопрос. Причем отличительные особенности искусства разных эпох Шиллер пытается определить исходя из характера общества и культуры, которые находятся на разных ступенях развития. В античном мире человек действовал как гармоническое целое. Здесь не было разлада идеала и действительности. Поэтому древние подражали действительности, не выплывая свою личность, воспроизво-

дили ее беспристрастно. В новое время гармония личности осуществляется только в идее, поскольку для современности характерно разделение идеала и действительности. В силу этого новые поэты вкладывают в произведение свою субъективность, свое чувство и сердце, свое отношение к действительности: новые поэты субъективны и чувствительны (сентиментальны). Сравнивая наивных и сентиментальных поэтов, Шиллер делает заключение: «Те действуют на нас естественностью, правдивостью для внешних чувств, жизненной наглядностью, эти действуют на нас идеями»⁹⁸.

Шиллер, следовательно, не склонен рассматривать категории искусства как раз навсегда данные и неизменные. Проблема историзма у Шиллера выступает в зачаточной форме: в рамках сопоставления античной и современной поэзии. Искусство Востока и средних веков выпадает из поля его зрения. Этими областями займется романтика. Характеризуя современную поэзию как в высшей степени проблематичную, Шиллер все же признает, что она представляет собой шаг вперед в развитии искусства, поскольку отражает более высокую ступень человеческой культуры и человеческого самосознания.

Каким же представляет себе Шиллер искусство будущего? Это искусство представляется ему в виде синтеза античной и современной культур. «Ибо, в конце концов,— говорит он,— мы ведь должны признать, что, рассматриваемые сами по себе, ни наивный, ни сентиментальный характер не исчерпывают идеала прекрасной человечности, могущего выйти лишь из глубокого взаимопроникновения обоих»⁹⁹. Из наивного характера нужно взять «трезвый дух наблюдения», «приверженность» к «свидетельству внешних чувств», а в практике — «преклонение» перед тем, «что есть и что должно быть». От сентиментального должно заимствовать «спекулятивный дух», направленный на «абсолютное», а в практическом отношении — «моральный ригоризм, требующий безусловности в действиях воли». Отсюда, по Шиллеру, складывается в первом случае художник-реалист, во втором — идеалист. Сопоставляя два типа художников, Шиллер исходит из идеалистических предпосылок. «Так как реалист руководится естественной необходимостью, а идеалист необходимостью разумной,— говорит Шиллер,— то между ними должно существовать то же отношение, которое наблюдается между действиями природы и деятельностью разума»¹⁰⁰. Как видим, здесь Шиллер опирается на дуализм Канта. Сопоставление двух художников — реалиста и идеалиста — приводит Шиллера к выводу, что оба они односторонни. «...Идеал человеческой природы,— говорит он,— распространен между обеими сторонами, во ни одной из них не достигнут в полноте»¹⁰¹. Чтобы устранить односторонность этих двух систем, нужно постоянно их сближать: реалист должен преодолевать «пошлый эмпиризм» и натурализм, стремясь к подчинению индивидуального общему; идеалист же обязан всячески стремиться к преодолению «фантазерства», «прихотей воображения». Но и в этом сближении идеал все же, по Шиллеру, не достигается.

В образе «сентиментального поэта» Шиллер показал зарождение трагедии художника капиталистического общества. Мир предстал перед

художником не в виде прекрасного космоса, а в виде хаоса, неуловимого для кисти. Стало быть, пора «шевянного», «сомнамбулического» (Гёте) творчества миновала.

В переписке с Гёте Шиллер все более и более проникается мыслью о том, что современный мир как объект искусства становится неблагоприятным для художественного воспроизведения. Поэтому в произведениях современных художников «обыкновенно недостает или тела, или духа — или правды, или свободы» (письмо Шиллера Гёте от 14 сентября 1797 г.). В этом же письме Шиллер говорит о том, что художник должен обладать двумя свойствами: «во-первых, он должен возвышаться над действительным, а во-вторых, он должен оставаться в пределах чувственного мира. Где соединяется то и другое, там перед вами эстетическое искусство»¹⁰². Шиллер, следовательно, выступает как против копирования действительности, так и против отвлеченной идеализации. Перед современными художниками постоянно стоит опасность впасть в одну из этих крайностей. Но как их избежать? Незадолго до смерти в предисловии к трагедии «Мессинская невеста» Шиллер поставил тот же вопрос, который уже волновал Лессинга и от ответа на который последний отказался. «Но каким образом искусство, — спрашивает Шиллер, — может и должно одновременно быть и совершенно идеальным и в то же время в глубочайшем смысле реальным, — как оно, совершенно покинув действительность, может во всей точности согласоваться с природой, — вот что понятно немногим, вот что так искажает отношения к поэтическим и пластическим произведениям, — ибо с общепринятой точки зрения оба указанные требования кажутся просто исключаящими друг друга»¹⁰³.

Вопрос, как видим, поставлен очень остро. Шиллер отмечает, что эту дилемму решали по-разному. Одни оставались «верными изображениями природы». Но что они давали? Лишь «материю мироздания», «случайные явления», но не «дух природы». Другие, с богатым воображением, но «лишенные задушевности и характера», играли «фантастическими», «причудливыми» комбинациями. Эти давали и дают нам лишь «пену и видимость», но не истину. «Произвольно нанизывать фантастические образы, — говорил Шиллер, — не значит вознестись в область идеала, а подражательно воспроизводить действительность — не значит изображать природу»¹⁰⁴. Согласно Шиллеру, «искусство только и достигает правды, совершенно отрываясь от действительности и становясь чисто идеальным. Сама природа есть лишь идея духа, никогда не воспринимаемая чувствами. Она лежит под покровом явлений, но сама никогда не обнаруживается в явлениях. Лишь искусству идеала даво вля, вернее, предоставлено постичь этот дух сущего и закрепить его в осязаемой форме»¹⁰⁵. Когда Шиллер заявляет, что природа есть «идея духа», он становится уже на позиции объективного идеализма. Вместе с тем он сохраняет кантовский отрыв явления от сущности, отбрасывая «вещь в себе».

Шиллер оказал очень сильное влияние на последующее развитие эстетики. Это влияние сказалось на романтиках. В особенности резко оно проявилось у Гегеля.

Для нас Шиллер, вопреки его идеалистическому истолкованию сущности искусства, имеет значение как блестящий критик капитализма, умеющий специальные вопросы эстетики связывать с великими проблемами эпохи, как мыслитель, доказавший, что подлинное искусство может быть создано только в будущем. Его идеалы гуманизма, его стремление к свету и разуму близки и понятны прогрессивному человечеству.

Громадный вклад в развитие не только немецкой, но и мировой эстетической мысли внес корифей немецкой литературы, выдающийся мыслитель-энциклопедист *Иоганн Вольфганг Гёте* (1749—1832). Гёте проявлял большой интерес к естественным наукам, в особенности к анатомии, физиологии, биологии, геологии и минералогии. Постоянно привлекали его внимание также физика, химия и метеорология. Гёте был прекрасным знатоком европейского искусства и литературы. В течение десятилетий он руководил театром, внимательно изучал архитектуру, живопись, скульптуру разных эпох и различных народов. Он был гениальным поэтом и драматургом. Нет поэтому ничего удивительного в том, что Гёте оставил громадное по объему и глубокое по содержанию эстетическое наследие. В его многочисленных художественных произведениях и критических статьях, письмах, разговорах содержатся ценнейшие суждения по эстетическим проблемам.

Первая статья Гёте по вопросам искусства была напечатана в 1771 г. («Ко дню Шекспира»), последняя — в 1832 г. («Доброжелательный ответ»). Разумеется, на протяжении этого более чем 60-летнего периода деятельности поэта его воззрения претерпевали изменения. Однако общая линия этого развития оставалась неизменной: писатель не отступал от принципов реализма. В ходе накопления опыта эти принципы у него получали все более глубокое философское обоснование.

Свою деятельность Гёте начал как сторонник «бури и натиска». Всемирно известным писателем Гёте становится после опубликования им двух произведений: драмы «Гёц фон Берлихинген» (1774 г.) и романа «Страдания молодого Вертера» (1774 г.). Оба произведения проникнуты страстным протестом против феодально-абсолютистских условий Германии и написаны в соответствии с принципами эстетики «бури и натиска».

К этому периоду относится ряд теоретических выступлений Гёте, в которых он провозглашает свою эстетическую доктрину, навеянную Гердером. Речь идет прежде всего о статье «Ко дню Шекспира». В ней слышится отзвук руссоистского преклонения перед природой, выступающей высшим критерием искусства.

Для формирования эстетических воззрений Гёте большое значение имела его поездка в Италию (1786—1788 гг.), во время которой он много занимался изучением античного искусства. Гёте становится пламенным почитателем античности. Готику, которую в 70-х годах он считал вершиной искусства, теперь поэт решительно отвергает, как нечто чудовищное. Интерпретация античности у Гёте дается в духе Винкельмана: в ней он усматривает «благородную простоту и спокойное величие». Поэт отрекается от принципов «бури и натиска», которым он следовал, и объявляет свое раннее творчество хаотичным и пехудожественным.

Эстетическая концепция Гёте классического периода исходит из понимания антагонистической природы той формы общественности, которая возникла в результате революционного переворота. Но эта концепция утопична. Она основывается на предположении, что путем развития художественной формы можно преодолеть враждебность искусству современного жизненного материала. Отсюда и тот жгучий интерес к художественной форме, который проявляет Гёте.

Гёте не отрицал ни исторической необходимости французской революции, ни ее «благодетельных последствий». Более того, он подчеркивал большое значение революции для развития культуры. Он выступает лишь против революционных способов изменения действительности, против скачков в развитии истории. Идея постепенного прогрессивного развития Гёте оставалась верным до конца жизни. Гёте верил в объективную революционность стихийного развития производительных сил. Так, по поводу объединения Германии он сказал Эккерману: «У меня нет тревоги, что Германия не объединится; наши хорошие шоссе и будущие железные дороги сделают свое дело»¹⁰⁶. Гёте полагается на революционно-преобразующее действие материального развития, на воспитание, просвещение и культуру.

Известная узость политического кругозора писателя сочеталась с большой проникновенностью в оценке материальной стороны истории. Эта трезвость в оценке реальных отношений людей позволила Гёте поставить проблемы эстетики гораздо глубже, чем это сделано у Шиллера. Кроме того, Гёте материалист. Он оказался в состоянии дать материалистическое толкование важнейшим положениям эстетики. Это он сделал отчасти уже в статьях, относящихся к периоду его классицизма. Лучшими работами Гёте этого периода являются «Литературное санкюлотство» (1795 г.), «Введение в Пропилен» (1798 г.), «О Лаокооне» (1798 г.), «О правде и правдоподобии в искусстве» (1798 г.), «Коллекционер и его близкие» (1798—1799 гг.), «Винкельман» (1804—1805 гг.) и др.

Внешне эти статьи носят нормативный характер, внутренние же полны движения. Реализм для Гёте никогда не был чисто формальной проблемой. Основные категории эстетики поэт связывает с важнейшими вопросами эпохи. Он всегда подчеркивал мысль о том, что искусство связано с экономическим и социально-политическим развитием общества.

Мысль о том, что действительность определяет художественные формы, проводится в статье о Винкельмане, в высказываниях о Шекспире. Шекспир, говорит Гёте, был бы невозможен в Англия 1824 г., ибо «многое в величии Шекспира принадлежит его великому могучему времени».

Мысль о связи искусства с общественными условиями с предельной ясностью высказана в статье «Литературное санкюлотство». «Значительное произведение, как и значительная речь,— говорит здесь Гёте,— лишь результат житейских обстоятельств; писатель точно так же, как и человек действия, не создает тех условий, среди которых он родился и в которых протекает его деятельность. Каждый, даже величайший гений,

в некоторых своих произведениях терпит ущерб от своего века и, напротив, при известных обстоятельствах от него выигрывает. Превосходного национального писателя можно ожидать только от стоящей на определенном уровне нации»¹⁰⁷.

Из приведенных высказываний Гёте видно, что поэт считает невозможным рассматривать проблемы искусства в отрыве от жизни, действительности. Подъем и упадок искусства Гёте ставит в прямую зависимость от реальных условий жизни людей. «Когда и где,— спрашивает он,— создается классический национальный автор?» «Тогда,— отвечает Гёте,— когда он застаёт в истории своего народа великие события и их последствия в счастливом и значительном единстве; когда в образе мыслей своих соотечественников он не видит недостатка в величии, равно как в их чувствах недостатка в глубине, а в их поступках — в силе воли и последовательности; когда сам он, проникнутый национальным духом, чувствует в себе, благодаря врожденному гению, способность сочувствовать прошедшему и настоящему; когда он застаёт свой народ на высоком уровне культуры и его собственное просвещение ему дается легко; когда он имеет перед собой много собранного материала, совершенных и несовершенных попыток своих предшественников, и когда внешние и внутренние обстоятельства сочетаются так, что ему не приходится дорого платить за свое учение, и уже в лучшие годы своей жизни он может обозреть и построить большое произведение, подчинить его единому замыслу»¹⁰⁸.

Тезис о связи искусства с жизнью, о том, что жизнь определяет искусство, его содержание и форму, расцвет и упадок, красной нитью проходит через все теоретические работы Гёте и через все художественные произведения, где так или иначе затрагиваются эстетические проблемы.

В «Эпиллоге к Шиллерову «Колоколу» Гёте называет искусство «отражением жизни». Он постоянно выражал несогласие с идеалистическим тезисом, по которому искусство является чистым продуктом человеческого духа, воплощением надмировой идеи. «Самым основным требованием, которое предъявляется художнику,— писал он во «Введении в Прописи»,— всегда остается требование, чтобы он придерживался природы, научал ее, воспроизводил и создавал нечто сходное с ее явлениями»¹⁰⁹.

Гёте, как и русские революционные демократы, не противопоставлял искусство науке. Для него искусство и наука всегда были различными видами познавательной деятельности. Первое и последнее требование, предъявляемое к гению, говорил Гёте,— это любовь к истине. И хотя искусство не изображает понятия как такового, оно все же содержит познание значительного, существенного, общего в действительности. Проникновение в сущность вещей поэт считал непременным условием правдивости.

Требую от художника придерживаться природы, Гёте вместе с тем был против того, чтобы «грабски копировать все буквы из великого букваря природы»¹¹⁰. «Все, что мы видим вокруг себя,— указывал он,— только сырой материал...»¹¹¹ Поэт решительно отмежевался от тех,

кто понимал отражение действительности как натуралистическое копирование природы. Допустим, говорит Гёте, нам дано объектом прекраснейшее дерево. «Но чтобы превратить дерево в картину, я обхожу его кругом, отыскивая самую красивую сторону, я отступаю на достаточное расстояние, чтобы лучше рассмотреть его, я дожидаясь благоприятного освещения, в после всего этого: многое ли перейдет от натурального дерева на бумагу?» ¹¹²

Согласно Гёте, искусство по своей природе требует обобщения, типизации. Вместе с тем он подчеркивает, что художественное обобщение должно иметь границы, не должно вести к аллегории, сухому символу.

В этом отношении представляет большой интерес следующее его высказывание, относящееся к 20-м годам: «Далеко не одно и то же, подыскивает ли поэт для выражения всеобщего нечто частное, или же в частном прозревает всеобщее. Первый путь приводит к аллегории, в которой частное имеет значение только примера, только образца всеобщего, последний же и составляет подлинную природу поэзии; поэзия называет частное, не думая о всеобщем и на него не указывая. Но кто живо воспримет изображенное ей частное, приобретет вместе с ним и всеобщее, вовсе того не сознавая или осознав это только позднее» ¹¹³.

Проблема взаимоотношений общего и особенного у Гёте имеет не только гносеологический, но и эстетический смысл, поскольку ее решение ведет к выяснению вопроса о взаимоотношениях между научным и художественным отражением действительности. Совершенно ясно, что при исследовании проблемы всеобщего и особенного Гёте исходит из положения о неотрывности мышления от действительности. Полнота охвата жизни и глубина проникновения в ее сущность для Гёте остаются решающим критерием в оценке художественного образа.

Не случайно Гёте часто говорит об искусстве как о способе истолкования природы. Он не противопоставляет прекрасное истине и пользе.

Величайшей заслугой Гёте является то, что он очень близко для своего времени подошел к правильному пониманию диалектики общего и особенного. Среди афоризмов, относящихся к 20-м годам, мы находим такое высказывание: «Частное вечно подлежит общему; общее вечно должно сообразоваться с частным» ¹¹⁴. Согласно Гёте, специфика искусства заключается в том, что единство общего и особенного оно отображает через особенное. Гёте полагал, что искусство было бы излишним, если бы в действительности непосредственно созерцаемое совпадало с закономерным, явление — с сущностью.

В свете таких высказываний Гёте должна стать понятной его точка зрения на фантазию. Он подчеркивает громадное значение фантазии в духовной деятельности человека, выступая в то же время против ее абсолютизации.

В гносеологической трактовке художественного образа Гёте всецело опирается на материалистическую традицию французского просвещения, в частности на эстетические положения Дидро, которого поэт внимательно изучал, переводил на немецкий язык и очень высоко ценил.

Материалистическая трактовка художественного образа органически

связана у Гёте с его пониманием места искусства в жизни народа. Гёте всегда гневно осуждал аристократически-пренебрежительное отношение к народу, настойчиво требовал сближения искусства с жизнью народа. Вместе с тем его всегда возмущала романтическая идеализация патриархальщины и устаревших форм народной жизни.

После отхода от классицизма программа Гёте становится менее определенной. Зато борьба за реализм приобретает большую философскую основательность и глубину. Большая часть теоретических выступлений Гёте относится к поздним годам его жизни. К этому периоду принадлежат такие его статьи, как «Эпоха форсированных талантов» (1812 г.), «Шекспир и есть ему конца» (1813—1816 гг.), «Идиллии Вильгельма Тишбейна» (1821 г.), «Еще раз о распространении народной поэзии» (1823 г.), «О поэзии у древних» (1824 г.), «Дальнейшее о всемирной литературе» (1829 г.), «Доброжелательный ответ» (1832 г.), «Максимы и рефлексии» (1822—1832 гг.). К тому же периоду относятся «Разговоры с Гёте», записанные Эккерманом (1823—1832 гг.).

В этих работах Гёте по-прежнему чтит античную классику и Ренессанс, но это не исключает, как в годы классицизма, восхищения Кёльнским собором, готикой в скульптуре и даже «Шагреневои кожей» Балзака. Эта широта воззрений на первый взгляд может произвести впечатление терпимости ко всему на свете. В действительности это далеко не так. Терпимости Гёте имеет строго определенные границы. От принципов материализма и реализма в эстетике Гёте не отступает, а его либеральное отношение к различным художественным течениям является не чем иным, как попыткой дать обоснование этим принципам на более широкой художественной основе. Там же, где Гёте видит отступление от жизненной правдивости, он становится непримиримым.

Гёте неоднократно говорил о том, что художник должен быть учителем народа, ибо подлинное искусство выполняет свое назначение лишь тогда, когда учит человека правильно поступать, когда побуждает человека к активному действию во имя утверждения в жизни истины, добра и красоты. Для Гёте правда, добро и красота представляют собой единый действительный принцип. Назначение истинного художника — активно бороться за воплощение этого великого принципа в жизнь.

Если назначение искусства — служить обществу, то решающим для любого художественного произведения является содержание. «Во всяком произведении искусства, великом или малом, вплоть до самого малого,— говорит Гёте,— все сводится к концепции»¹¹⁶. Идейное содержание для Гёте является основой для подлинного искусства. Вместе с тем Гёте всегда уделял большое внимание форме. Содержание, отмечал он, приносит с собою форму. Гёте полагал, что форма объективна. Он был убежден, что тот или иной жанр искусства определяется не произволом художника, а общественными условиями, в которых зарождается этот жанр.

Рассматривая искусство как «отражение жизни», Гёте считал, что существуют объективные законы художественного творчества.

Все эстетические положения Гёте проникнуты любовью к человеку, заботой о нем, желанием утвердить в мире правду, добро и красоту.

Гёте, однако, не понимал, что эти великие принципы могли быть утверждены в жизни только через социальную революцию. Он не мог до конца возвыситься над «немецким убожеством» и иногда склонен был к примирению с действительностью. Но страстная тоска Гёте по цельной, гармонично развитой личности, его поиски путей к красоте и правде жизни, его вера в безграничные творческие возможности человека, его апология света и разума близки и дороги всему прогрессивному человечеству.

§ 9. Эстетика немецкого классического идеализма

Немецкая эстетическая мысль конца XVIII и начала XIX в. достигла высшего развития в теоретических исследованиях Канта, Фихте, Шеллинга и Гегеля. Основная заслуга классиков немецкой философии заключается в попытке дать диалектическую трактовку главнейших проблем эстетики, хотя и на идеалистической основе.

Основоположителем немецкого классического идеализма является *Иммануил Кант* (1724—1804). Его мировоззрение в высшей степени противоречиво. С одной стороны, Кант ведет борьбу с вольфовской схоластикой, отстаивает права разума, рассматривает религию только «в пределах разума», допускает существование «вещей в себе», т. е. постулирует материалистический тезис. Путем создания небулярной теории он наносит удар метафизически-идеалистическим представлениям о вселенной, заявляя, что человека нельзя рассматривать как средство, его надо рассматривать только как самоцель и т. д. Здесь Кант предстает перед нами как противник феодализма и его идеологических устоев. С другой стороны, он объявляет «вещь в себе» непознаваемой, а законы природы — продуктами деятельности рассудка. Он ставит границы разуму, с тем чтобы дать место вере; превращает материальные интересы в чисто идеологические; выдвигает моральные постулаты как основу всех своих умозрительных построений нереального, «неэмпирического» человека. В этом случае Кант выступает как апологет средневеково-поповского мировоззрения, как защитник тех идеологических принципов, против которых сам же борется.

Эти глубочайшие противоречия философского мировоззрения Канта нашли отражение и в его эстетической концепции, изложенной им главным образом в «Критике способности суждения» (1790 г.).

В предшествующих этой книге работах — в «Критике чистого разума» и «Критике практического разума» — Кант исследовал рассудок, предписывающий законы природе, и разум, полагающий законы воле. Первый имеет отношение к природе, бытию, второй — к долгу, свободе.

Разграничив мир природы и мир свободы, Кант как бы вновь стремится их объединить, найти между ними примиряющее звено.

Эту примиряющую область Кант видит в *способности суждения*, которая пребывает как между рассудком и разумом, так и между познанием и желанием. Способность суждения есть способность мыслить частное как заключающееся в общем. Если дано общее (правило,

принцип, закон), то способность суждения, которая подводит под него частное, является *определяющей*. Но если дано только частное, для чего общее еще надо найти, то способность суждения становится *рефлектирующей*. В «Критике способности суждения» Кант анализирует только рефлектирующую силу суждения, которая не познает объекты, а обсуждает их по принципу целесообразности. Последняя может быть реальной. В этом случае предмет целесообразен (совершенен), поскольку он согласуется со своей сущностью или со своим назначением. Но целесообразность, говорит Кант, может быть и формальной. Формально или субъективно целесообразен предмет, который согласуется с природой нашей познавательной способности. Такой предмет мы называем прекрасным. Усматривание целесообразности всего связано у Канта с чувством удовольствия. В первом случае удовольствие покоится на понятии предмета и является, следовательно, логическим удовлетворением; во втором случае оно основывается на согласовании предмета с нашими познавательными способностями и есть *эстетическое* удовольствие.

Следовательно, эстетическое суждение, по Канту, происходит не из рассудка как способности понятий и не из чувственного созерцания и его пестрого многообразия, а лишь из свободной игры рассудка и силы воображения. Благодаря этой гармонии способностей познания мы относим предмет к субъекту. И в ней же лежит причина чувства удовольствия, испытываемого нами от предметов, причина того, что они нравятся нам.

Из сказанного выше видно, что эстетику Кант рассматривает как завершающую часть философской системы, т. е. он поднимает ее на ступень чисто философской науки. В этом он указал путь Шеллингу и Гегелю. Бросается в глаза и другая особенность эстетической концепции Канта. Немецкая просветительская эстетика анализировала эстетические предметы и явления. В центр своих изысканий она выдвигала проблему прекрасного и искала объективные основы красоты. Кант порывает всякую связь с этой традицией. Главный пункт своих интересов он сосредоточивает на анализе субъективных условий восприятия прекрасного.

«Науки о прекрасном нет,— говорит Кант,— а есть только критика прекрасного; художественной науки нет,— есть только художественная критика»¹¹⁰.

Кант перечеркнул все достижения просветительской немецкой эстетики не только в той части, где делались попытки найти объективные основы красоты. Он зачеркнул ее достижения в области изучения закономерностей искусства. Все это крайне обеднило эстетические изыскания Канта.

Основной пафос Канта состоял в преодолении противоположности эмпирического и рационалистического объяснений философских, эстетических и этических проблем. В эстетике его не удовлетворяли ни рационалист Баумgarten, ни сенсуалистическая эстетика английских просветителей. Баумgarten отождествляет прекрасное с совершенным или соответствием предмета своему понятию. Английские теоретики отождествляют прекрасное с приятным. Рационалисты эстетическое

наслаждение сводят к низшему, беспорядочному способу познания, эмпирики — к чувственному наслаждению. В обоих случаях, по Канту, упускается отличительная особенность эстетического. Кант ищет средний путь между этими крайностями. Он старается отграничить эстетическое от всего, что так или иначе может быть родственно ему.

Эстетическое чувство, согласно Канту, бескорыстно и сводится к чистому любованию предметом. Предмет же любования есть не что иное, как форма. Следовательно, прекрасное есть предмет незаинтересованного любования. Таков первый признак прекрасного.

Второй особенностью прекрасного является то, что оно без помощи понятий, т. е. без категорий рассудка, представляется нам как предмет *всеобщего* любования. Удовольствие от прекрасного, следовательно, носит *всеобщий* характер, хотя оно не основывается ни на каком понятии и логическом рассуждении. Эстетическое суждение никогда не может быть обосновано логически.

В-третьих, прекрасное имеет форму целесообразности, поскольку можно воспринимать в предмете целесообразность, не образуя представления о некоей определенной цели. Красота есть форма целесообразности предмета, поскольку она воспринимается в нем без представления о цели.

Наконец, прекрасное есть то, что правится без понятий, как предмет *необходимого* любования.

Итак, прекрасно то, что необходимо нравится всем без всякого интереса своей чистой формой.

Из «Аналитики эстетической способности суждения» яствует, что Кант отрывает эстетическое от науки, морали, от практических потребностей человека. Он изолирует сферу эстетического от всех других видов общественной деятельности человека. Такое формалистическое определение красоты неизбежно вело Канта к абсурдному выводу, будто орнамент, узоры, арабески и т. д. есть подлинное воплощение прекрасного, ибо здесь не предполагается никакого понятия, никакой цели и пользы. Все это Кант назвал «свободной красотой». Такое заключение было настолько парадоксальным, что вопреки первоначальному определению прекрасного Кант вынужден был ввести понятие так называемой «сопутствующей красоты». Таким образом он пытался спасти всю свою конструкцию и ценой непоследовательности выйти из тупика субъективного формализма.

Если свободная красота не предполагает никакого понятия о том, каким должен быть предмет, то сопутствующая красота предполагает понятие и совершенство предмета. Красота человека, красота лошади, здания «предполагают понятие о цели, которая определяет, какую должна быть вещь, и, значит, определяет понятие об ее совершенстве; это, следовательно, условная красота»¹⁷. Сопутствующая красота, таким образом, основывается на сравнении объекта с его родовым понятием, идей.

Кант далее в связи с разъяснением понятия сопутствующей красоты говорит об идеале. «Идея, — пишет он, — обозначает собственно только понятие разума, а идеал — представление отдельного существа, как

адекватного этой идее» ¹¹⁸. Значит, идеал есть воплощение идеи в отдельном существе. Поскольку нельзя говорить об идеале красивых цветов, прекрасной мебелировки, прекрасного вида, ибо здесь цель недостаточно фиксируется, то идеалом может быть только человек. Человек сам через разум может определить свои цели, т. е. имеет цель своего существования в самом себе.

Из всех рассуждений Канта о красоте видно, что он с большой смелостью ставит вопрос о специфике эстетического. Но решить этот вопрос он не мог, так как исходил из идеалистических гносеологических установок. Поскольку же он попытался сохранить какое-то значение за содержанием (когда ввел понятие сопутствующей красоты), постольку он лишь вернулся к просветительскому смешению категорий эстетики и этики.

Совершенно в духе философии просвещения Кант придает красоте этический характер. Он приходит к выводу, что «прекрасное есть символ нравственно-добраго» ¹¹⁹. Следовательно, его изыскания границ между эстетическим и этическим в конечном счете оказались напрасными. Само же искусство было сведено к простому символу добра.

Несмотря на противоречивость и непоследовательность рассуждений Канта об эстетических принципах, мы должны все же отметить как его большую заслугу попытку выяснить отличительные особенности художественной деятельности. Но в силу того, что Кант исходил из ложных теоретико-познавательных предпосылок, он не смог преодолеть ни релятивизма сенсуалистической эстетики, ни ограниченности рационалистической трактовки эстетического.

Эстетическая концепция Канта получает дальнейшую конкретизацию в учении о гении. Кант указывает, что прекрасное в природе есть прекрасная вещь, прекрасное в искусстве — прекрасное *представление* вещи. Для восприятия красоты достаточно иметь *вкус*, т. е. способность представлять предмет применительно к удовольствию или неудовольствию. Для воспроизведения прекрасного требуется еще другая способность, а именно *гений*.

Для выяснения природы гения Кант сперва обращается к анализу характерных особенностей искусства. Искусство отличается от природы тем, что оно является результатом человеческой деятельности. Хотя теоретическая деятельность есть тоже деятельность человеческая, она все же не является художественной: здесь заранее знают, что должно быть сделано. Тут, следовательно, нет творческого момента. В искусстве же, если даже и знают, что и как должно быть сделано, результат достигается не сразу, для этого требуется еще ловкость и умение.

Искусство, по Канту, надо отличать от ремесла, ибо «первое называется свободным, а второе наемным искусством. На первое смотрят так, как будто бы оно вполне дается только как игра, т. е. как занятие, которое приятно само по себе; а на второе так, что оно, как работа, т. е. занятие, которое само по себе неприятно (соединено с трудом), заманчиво только по своему результату (например, по вознаграждению) и может быть обязательно для кого-нибудь только принудительно» ¹²⁰.

В мистифицированном виде здесь дается критика той формы труда, которая вытекает из природы эксплуататорского строя, капитализма в особенности. Всякий труд Кантом характеризуется как деятельность «принудительная», лишенная сама по себе привлекательности и всякого удовольствия. В силу этого трудящийся должен постоянно преодолевать инстинктивное отвращение к труду, навязанному нуждой; призывать на помощь волю и внимание или, по терминологии Канта, «разум», противостоящий иррациональной стихии чувственности. Собственно говоря, здесь лежит ключ к пониманию кантовского противопоставления разума чувствам.

Область эстетического, по мысли Канта, выступает в качестве примиряющего момента между рассудком и чувствами. Кантовская мысль о том, что свобода творчества сохраняется лишь в сфере художественной деятельности, отражает реальный исторический факт. Действительно, труд при капитализме приобрел характер «отчуждения» сущностных сил человека. Маркс указывает на это неоднократно. Лишь в сфере художественного освоения действительности сохраняется для человека некая относительная свобода. Но этот исторический факт Кант представил в виде неразрешимой антиномии, в форме внеисторического противоречия. В этом суть мистификация указанной проблемы.

Сопоставляя искусство с трудовой деятельностью, Кант закладывает основы той критики капиталистической формы труда, которая была в дальнейшем развита Гегелем. Вместе с тем он ставит вопрос о гармонически развитой личности. Суровый ригоризм его этики, таким образом, смягчается, когда он приходит к решению проблемы синтеза рассудка и чувственности. Этот синтез, как уже отмечалось, Кант мыслит на путях эстетической деятельности.

В плане поисков путей к гармонии человеческих сил становится понятным сближение Кантом эстетического и этического, отвергнутое им в «Аналитике прекрасного». В этом свете становится понятным также и заявление Канта о том, что искусство хотя и не имеет цели, «но все-таки содействует культуре душевных проявлений в общественности и в обмене впечатлений с другими»¹²¹. Следовательно, вопреки своим же утверждениям о «незанимательности» эстетического, Кант говорит об общественном значении искусства. Трудно найти философа, у которого бы сочетались такие противоречивые высказывания, как это наблюдается у Канта.

Сопоставляя прекрасное в природе и искусстве, Кант выдвигает положение о том, что прекрасное в искусстве не должно казаться умышленным. «...Целесообразность в продукте изящных искусств, — пишет Кант, — хотя она дается и предумышленно, должна казаться непредумышленною; т. е. на изящные искусства надо смотреть, как на природу, но при этом надо сознавать, что это все-таки искусство»¹²². Художественное произведение не должно производить впечатления «вымученности». Сквозь него не должны просвечивать педантичные «правила», хотя эти правила были перед глазами художника, когда он создавал произведение искусства. Эти требования естественности и правдоподоб-

были вполне разумны. У Канта они служат переходом к изложению мыслей о гении.

Искусство, по мнению Канта, действует закономерно без закона, намеренно без намерения. Закон, по которому творит гений, не правило разсудка и является естественной необходимостью внутреннего характера. Природа художника дает закон, прирожденная способность духа предписывает искусству правила. Эта способность — гений художника. Художественное произведение, следовательно, есть продукт гения, а само искусство возможно только через гений. Гений — это власть давать правила. Он представляет собой абсолютно творческое начало и безусловно оригинален. Гений встречается лишь в искусстве. Тому, что основано на понятии, можно научиться. Так, можно научиться тому, что изложил Ньютон в своих принципах философии, но нельзя научиться вдохновению. Никакой Гомер не мог показать Виланду, каким образом находятся и соединяются в его голове идеи, полные фантазии и мысли.

Подобная трактовка творческого субъекта у Канта имеет своей целью подчеркнуть опять-таки специфику эстетического принципа. В условиях феодально-абсолютистской Германии это было также голо-сом в защиту творческой свободы писателей и художников, скованных мелочной опекой меценатов и всяких «просвещенных» покровителей «изящных искусств». Однако Кант абсолютизирует специфику художественной деятельности и трактует творческий акт как иррациональный. «...Того, — отмечает Кант, — каким образом гений создает свой продукт, даже нельзя и описать или указать научным образом; он здесь дает свое правило, как природа, и поэтому автор произведения, которым он обязан своему гению, даже сам не знает, каким образом в нем являются идеи для этого, и даже не в его власти произвольно и преднамеренно изыскивать такие продукты и передавать свое искусство другим в таких правилах, которые делали бы и других способными создавать подобные же продукты...»¹²³

Истолкование творчества как алогичного процесса является слабой стороной эстетических взглядов Канта, обусловленной его агностицизмом. Эту сторону его теории использовали потом романтики, придав ей законченно мистический смысл. Сам Кант еще не пришел окончательно к мысли, что творческий акт есть полностью иррациональный, подсознательный процесс. Он требует от художника вкуса, соблюдения некоторых правил. Ценой известной непоследовательности Кант избавляется от реакционно-романтического культа гениальной личности.

Характеризуя деятельность гения, Кант подчеркивает, что она заключается не столько в выполнении предначеченной цели пластического изображения определенного *понятия*, сколько в раскрытии эстетических идей. Данное положение Кант направляет против рационализма Баумгартена и др.

С точки зрения рационалистов, искусство есть низший, смутный способ познания совершенства и гармонии мира. Они считают, что художественный образ обладает однозначностью в той же мере, как и понятие. По Канту, эстетическая идея шире понятий, т. е. обладает

многозначностью. Кант, следовательно, ставит вопрос о преодолении рационалистической узости в трактовке художественного образа. В этом состоит громадная историческая заслуга Канта. Занимая агностическую позицию в теории познания, Кант, однако, вовсе не был склонен понимать эстетическую идею в таком мистическом духе, как это проявлялось у Шеллинга, Фридриха Шлегеля и др.

Посредством введения понятия эстетической идеи Кант разрешает известную антиномию вкуса. В «Аналитике прекрасного» он подчеркивал всеобщность и необходимость суждений вкуса. Эту всеобщность и необходимость эстетических суждений Кант основывает на том предположении, что существует *общее чувство*.

В «Аналитике прекрасного» Кант утверждал, что прекрасно то, что нравится без понятия, всем вообще и необходимо. Трудность состоит в том, что суждение вкуса выражает не качество предмета, а душевное состояние того, кто созерцает, и вместе с тем это суждение, будучи субъективным, притязает на общеобязательность. Эту трудность Кант старается устранить, допуская наличие у каждого человека общего чувства. Следовательно, необходимость вкуса, по Канту, есть «субъективная необходимость». Она коренится не в объекте, а в субъекте, в «сознании вообще», взятом не в логическом, а в эмоциональном аспекте. Попытка Канта таким путем преодолеть релятивизм в эстетической сфере, разумеется, не могла дать положительных результатов. Но когда в конце «Критики способности суждения» Кант снова возвращается к проблеме всеобщности эстетических суждений, то эта проблема выступает в виде «антиномии вкуса»: о вкусах не спорят и о вкусах можно спорить.

Историческая заслуга Канта заключается в том, что он смело выдвигает проблему антиномизма разума и тем самым подготавливает теоретические предпосылки для разработки идеалистической диалектики. Однако то, как разрешает Кант указанную антиномию вкуса, свидетельствует, что противоречия для него носят иллюзорный характер. Тезис, по Канту, гласит: суждения вкуса основываются не на понятии, иначе о них можно было бы спорить (решать вопрос посредством доказательства); антитезис звучит так: суждения вкуса основываются на понятиях, ибо иначе, несмотря на их различие, о них нельзя было бы спорить (иметь притязание на необходимое согласие других с этим суждением). Указанная антиномия решается тем, что само понятие, лежащее в основе суждений вкуса, признается неопределенным, эстетической идеей.

По поводу этого понятия Кант говорит, что оно есть «трансцендентальное понятие разума о сверхчувственном, которое лежит в основе каждого созерцания и которое, следовательно, точнее не может быть определено теоретически»¹²⁴, или: «эстетическую идею можно назвать не изъясняемым представлением воображения»¹²⁵.

Тезис и антитезис обоснованы, но в разных отношениях. Значит, на самом деле никакого противоречия нет. Антиномия, следовательно, разрешается тем, что Кант отсылает нас к сверхчувственному миру. Здесь Кант порывает с традициями просвещения и начинает опериро-

нить метафизически-идеалистическими псевдопонятиями в духе средневекового схоластического мировоззрения.

В силу крайней противоречивости эстетическая концепция Канта с трудом поддается правильной оценке. Обычно говорят, что формализм восходит к Канту. Однако каждому ясно, что нельзя ставить знак равенства между ним и действительными формалистами, вроде немецких эстетиков Гербарта или Циммермана, которые взяли у Канта как раз именно формалистические стороны. Трудность заключается еще и в том, что современники Канта (Гёте, Шиллер и др.), за исключением Гегелера, положительно реагировали на «Критику способности суждения» и для них она не представляла своего рода библии «чистого искусства». Разумеется, они не могли удовлетвориться теорией Канта. Шиллер вынужден был пересматривать ряд вопросов заново, что свидетельствует о его неудовлетворенности Кантом. Резко критикует Канта и Гегель. Оба они критикуют Канта с объективно-идеалистических позиций за субъективизм, антиисторизм, но не за отрыв искусства от этики.

Самым слабым в эстетике Канта является то, что она строится на идеалистической теории познания. Вследствие этого все проблемы специфики эстетических принципов у Канта были поставлены на голову. Вторым недостатком его эстетической концепции был ее принципиальный антиисторизм. В силу этого Кант строит свою теорию вне связи с художественной практикой. Существенным недостатком эстетики Канта, далее, является ее субъективизм. Кант до крайней степени абсолютизировал субъективный момент эстетической сферы. Все это дает полное основание квалифицировать теорию Канта как философско-эстетический источник последующих антиреалистических, субъективистски-формалистических учений о художественной деятельности людей. Эстетическая система Канта оказалась полностью несостоятельной и была разрушена. Из обломков этой системы строились потом теории и теорietики самого разнообразного толка. Для дальнейшей разработки эстетики нужно было преодолеть Канта. По-разному это осуществляют Фихте, Шеллинг, романтики и Гегель. Но все они так или иначе испытывают влияние Канта. Поэтому без изучения концепции Канта их эстетические теории понять невозможно.

Толчком к заплатам эстетическими проблемами для Фихте послужили «Письма об эстетическом воспитании человека» Шиллера.

Как только вышли в свет эти «Письма», *Иоганн Готлиб Фихте* (1762—1814) прислал Шиллеру в его журнал «Оры» полемическую статью, в которой философ выражал свое несогласие с концепцией «Писем». Это было первое выступление Фихте в качестве теоретика искусства. Статья называлась «О духе и букве в философии» (1794 г.). К проблемам эстетики Фихте еще раз возвратился в своей работе «Система учения о нравственности по принципам наукоучения» (1798 г.).

Будучи редактором, Шиллер не поместил в своем журнале статью Фихте, так как принципиально расходился с ним. Шиллер полагал, что свобода будет достигнута в результате эстетического воспитания. Фихте же считал, что свобода является условием существования и развития эстетического чувства. Шиллер постулировал два побуждения в

человека: материальное и духовное. Фихте, отрицая кантовскую «вещь в себе» и истолковывая внешний мир как продукт самосознания, признавал лишь один внутренний источник эстетического побуждения. Фихте, таким образом, критикует Шиллера с субъективно-идеалистических позиций.

Эстетическая концепция Фихте представляет интерес главным образом потому, что из нее исходили романтики, с которыми философ поддерживал дружеские отношения как в период своей деятельности в Иенском университете, так и во время пребывания в Берлине. Однако следует отметить, что Фихте оказал влияние на романтиков не своими эстетическими трактатами, а главным образом своей философской концепцией в целом. Романтики опирались прежде всего на его «Наукоучение», на его систему субъективного идеализма.

Известно, что в первом издании «Критики чистого разума» Кант делает предположение, что мыслящее я и «вещь в себе» тождественны. За это предположение ухватился Фихте.

Уже Кант полагал, что мы воспринимаем вещи не такими, какими они являются сами по себе, а как они нами воспринимаются. Другими словами, мы воспринимаем не «вещи в себе», а состояние нашей души, которая находится под воздействием вещей. Следовательно, мы не воспринимаем вещи, а лишь на основании наших представлений заключаем о существовании вещей вне нас. Развивая идеи Канта, Фихте говорит, что мы полагаем или предполагаем вещи вне нас. Поэтому, когда мы мыслим, то творим себе собственный мир. Однако, говорит Фихте, это творение не является произвольным. Мы осознаем, что представления, существующие в нашем мышлении, возникли не вследствие нашей самодеятельности. Так что эти самые представления составляют ограничения нашей мыслительной свободы, они суть непознанные ограничения нашего я. Таким образом, то, что побуждает нас к мышлению, что принуждает предполагать и противопоставлять нам отличный от нас внешний мир или не-я, есть необъяснимое, уже преднайденное ограничение нашего мышления. Но откуда бы ни происходило это ограничение, говорит Фихте, мы всегда воспринимаем его только как наше собственное состояние, как существенное свойство нас самих, а не как что-нибудь существующее вне нас, не как чистый оттиск, сделанный в нас чем-то чуждым нам. Подобно тому, как зеленые, желтые и розовые пятна, которые долго мелькают перед глазами после того, как мы были ослеплены ярким солнечным светом, обнаруживают только известное внутреннее устройство зрительного органа, так и весь мир, все качества, все предметы выражают, по мысли Фихте, лишь внутреннее устройство нашего умственного зрения. Доказательству этих субъективно-идеалистических положений и посвящено «Наукоучение».

Коротко эстетическая теория Фихте состоит в следующем. Мир духовной красоты находится внутри человека. Внушая эту мысль, искусство поднимает нас до свободного человечества, ибо оно освобождает нас от уз чувственности и подготавливает к добродетели, т. е. ведет нас по пути нравственного познания. Искусство отличается и от науки и от морали. Ученый развивает рассудок, нравственный учитель народа —

сердце. Искусство же развивает человека как нечто целое. Здесь Фихте соглашается с Шиллером. Искусство воплощает идею в чувственный объект. Обычному сознанию мир представляется данным. С точки зрения трансцендентальной философии (так Фихте называет свою философию), мир является, с одной стороны, продуктом нашего самоограничения (я полагаю *не-я*), а с другой — результатом деятельности нашего самосознания. С эстетической точки зрения мир представляется и данным и сотворенным. Поэтому искусство подготавливает нас к философскому пониманию действительности, или, как говорят Фихте, искусство «делает трансцендентальную точку зрения обычной». Искусство, по Фихте, делает ясным и обязательным представление о том, что мир не есть «вещь в себе», а необходимое произведение духа. Фихте, следовательно, подготавливает концепцию Шеллинга, согласно которой искусство есть «органон философии».

Фихте — сторонник теории гениальной личности. Природа создает гения, а гений — художника. Без гения немыслимо никакое творчество. В духе «Критики способности суждения» Канта Фихте утверждает, что эстетический принцип сам по себе не имеет никакого отношения ни к познанию, ни к практической деятельности.

Фихте основное внимание уделяет «духу» художественного произведения. Под духом он понимает «внутреннее настроение художника», выражение его свободного духовного творчества. Сами по себе «образы», в которых воплощается дух произведения, есть лишь «тело или буква его». Со своим спартански-стоическим пониманием долга Фихте подходит к проблеме чувственности в искусстве, низводя ее до степени чего-то второстепенного. Тут Фихте в более резкой форме продолжает линию Канта. Это как раз тот пункт, где обозначились расхождения между Кантом и Фихте, с одной стороны, Шиллером и романтиками — с другой. Шиллер в трактате «О грации и достоинстве» полемизировал с суровым ригоризмом кантовской морали, защищая права «граций». Некоторые из романтиков пойдут еще дальше в своем термидорианском требовании реабилитировать «плоть» (например, «Люцинда» Ф. Шлегеля). Но, как только иенские романтики примут гносеологию Фихте, его субъективизм, их реабилитация чувственности оборвется на полпути. Выдвижение на первый план «чувственности» у них примет заостренно политическую направленность против якобинской этики революционного долга.

Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг (1775—1854) в молодости вместе с Гёльдерлином и Гегелем участвовал в символической посадке «дерева свободы» в честь штурма Бастилии. Под конец жизни его имя стало символом политической и философской реакции. Не случайно в 1840 г. Фридрих-Вильгельм IV вызвал престарелого философа в Берлин для укрощения молодежи. Юный Энгельс прослушал несколько лекций Шеллинга по мифологии и откровению и написал в связи с этим три замечательных философских памфлета.

Будучи профессором Иенского университета, Шеллинг входил в кружок иенских романтиков. Здесь, в университете, работал и Гегель.

Развитие философской мысли Шеллинга идет прихотливым путем.

Вначале он стоит на фихтеанской точке зрения субъективного идеализма. Шеллинг старается трактовать природу как мыслительный процесс. Но потом природа оказалась ему слишком самостоятельной. Он вынужден был допустить в ней собственное ее бытие и только говорил, что она развивается по законам, параллельным мыслительному процессу. В абсолюте примиряются противоположности идеального и реального, из которого они с необходимостью развиваются. В конце концов Шеллинг приходит к выводу, что природа возникает через отпадение или через внутреннее раздвоение абсолютного.

В «Лекциях о методе академического изучения» Шеллинг старается согласовать свою философию с христианской религией. Воплощение Христа представляется ему как вечное истечение конечного из абсолюта. Конечная цель христианства, по Шеллингу, состоит в постепенном слиянии религии, философии и поэзии.

С объективно-идеалистических позиций Шеллинг старается рассмотреть и вопросы эстетики. Этому посвящены следующие его произведения: «Система трансцендентального идеализма» (1800 г.), «Философия искусства», «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807 г.).

Искусство Шеллинг рассматривает в плане того, как само я может созавать первоначальную гармонию между объективным и субъективным, т. е. как совершается «самосозерцание духа». Это самосозерцание духа возможно лишь в созерцании произведений искусства. Произведение искусства является продуктом творческой гениальности. Творческая деятельность свободна и в то же время подчинена принуждению, она сознательна и бессознательна, преднамеренна и импульсивна. «...Наподобие того, как роком именуется та сила, которая осуществляет цели, нами не выставлявшиеся в нашем свободном поведении, вызывая действия без нашего ведома и даже наперекор нашему желанию, так гениальностью зовем мы то непостижимое, что придает объективность осознанному, без всякого содействия свободы и даже вопреки последней, поскольку приобретает вечную текучесть придающее единство произведению» ¹²⁶. Художники, по Шеллингу, творят «безотчетно», «удовлетворяя здесь лишь неотступную потребность своей природы» ¹²⁷.

Поскольку художник творит, побуждаемый одной своей природой, то художественное произведение содержит всегда больше того, что намеревался он высказать. В таком случае сам продукт художественного творчества приобретает характер «чуда», которое, «даже однажды совершившись, должно было бы уверить нас в абсолютной реальности высшего бытия» ¹²⁸. Из этой особенности творческого гения Шеллинг выводит затем отличительную, по его мнению, особенность произведения искусства — «бесконечность бессознательности». Художник вкладывает в свое произведение помимо того, что входило в его замысел, «некую бесконечность, недоступную ни для какого «конечного рассуждения». В качестве иллюстрации философ берет греческую мифологию, в которой заключен «неисчерпаемый смысл», а между тем она возникла в результате бессознательного народного творчества. Аналогичная мысль сформулирована была Кантом в его понятии «эстетической идеи». Шеллинг, как и Кант, старается подчеркнуть многозначность

художественного образа. Но в его толковании «многозначность» отождествляется с непознаваемостью.

Из понятия «бесконечность бессознательности» Шеллинг далее выводит понятие красоты. Красота, по Шеллингу, есть выраженная в конечном бесконечность. В «Философии искусства» прекрасное определяется как соразмерность идеального и реального, соответствие особенного своему понятию. Оба эти определения тождественны. Красота, по Шеллингу, есть основная особенность искусства, «последнего не бывает без прекрасного». Красота в искусстве выше природной. В согласии с Кантом и Шиллером Шеллинг отличает создание художника от «производства ремесел». Произведение искусства — продукт «абсолютно свободного творчества», а ремесленные изделия преследуют ту или иную внешнюю цель. Проблема противопоставления искусства и ремесла у Канта и Шиллера трактуется в плане критики капиталистического разделения труда. У Шеллинга же она выступает как стремление окончательно противопоставить искусство всем другим видам общественной деятельности человека. Шеллинг не без презрения говорит о материальном производстве и «экономически выгодных изобретениях». Шеллинг гораздо резче, чем Кант, старается изолировать искусство от практики, политики и морали. «Мы идем здесь гораздо дальше,— говорит Шеллинг,— порывая со всем, что носит морализирующий характер, отвергаем, наконец, связь с наукой...»¹²⁹ В плане утверждения иррационализма Шеллинг противопоставляет художественный способ познания научному. Искусство, по его мнению, является прообразом науки. «Наука лишь поспешает за тем, что уже оказалось доступным искусству»¹³⁰. В конечном счете Шеллинг делает вывод, что искусство есть «извечный и подлинный органон» философии. Науки, по Шеллингу, родились из поэзии. При этом он указывает на мифологию как посредствующее звено между поэзией и науками. Он полагает, что науки снова вольются в «тот всеобъемлющий океан поэзии, откуда первоначально изошли»¹³¹. В связи с этим Шеллинг формулирует реакционнейшую мысль о создании новой мифологии. Он пытается ликвидировать все достижения абстрагирующей мысли человечества. Иррационалистическая «мифология» империалистического периода, стало быть, имеет своего предшественника в лице Шеллинга.

Чтобы закончить характеристику эстетических воззрений Шеллинга, необходимо остановиться на рассмотрении его речи, произнесенной 12 октября 1807 г. в Мюнхенской академии художеств. Темой этой речи явился вопрос «об отношении изобразительных искусств к природе». Мысль об отношении искусства к природе, отмечает Шеллинг, появилась давно. Однако каждый раз здесь возникало двойное заблуждение. Одни полагали, что задача искусства состоит в подражании формам природы. Как идеалист, Шеллинг отклоняет этот материалистический тезис. По его мнению, художник, пожелавший «рабски копировать» природу, «произвел бы на свет один только личины, а не произведения искусства»¹³². Но заблуждается не только тот, кто сводит творческую деятельность к рабскому копированию природы. Принцип «идеализации» природы также, по Шеллингу, является несостоятельным. Абстрактная

идеализация ведет к копированию античных образов. Следовательно, искусство не есть ни воспроизведение природы, ни подражание античным образцам. Гений должен действовать с помощью той силы, из которой возникает прообраз: это священная, вечно творческая сила мира, порождающая из самой себя и деятельно создающая все вещи. Лишь в этом смысле искусство подражает природе. «Задачу искусства, — писал Шеллинг, — мы поймем в изображении подлинно сущего»¹³³. Природа, заявляет он, характеризуется тем, что каждое ее создание лишь одно мгновение бывает подлинным совершенством. Напротив, «искусство, запечатлевая сущность в этой ее мгновенности, изымает ее из тока времени, представляет в ее чистой бытийности, жизненной извечности»¹³⁴. Искусство, таким образом, представляет полное и действительное выражение идей.

«Каждой вещи, — говорит Шеллинг, — противостоит извечное понятие, замышленное бесконечным рассудком»¹³⁵. Художник сочетает достижение «идеи сверхчувственной красоты с тем, что делает эту идею осязательной»¹³⁶. Задача гения — в гармонии мира увидеть ту высочайшую красоту, которую он обрел в божестве. Из этих высказываний становится понятно, почему искусство выступает в качестве наиболее полного и истинного выражения идей. Сами идеи трактуются Шеллингом в духе платонизма. Вся проблема отношения искусства к действительности, таким образом, мистифицируется в стиле платоновской диалектики идей.

Вместе с тем у Шеллинга в мистифицированной форме появляются порой диалектические идеи. Он упрекает старых материалистов в том, что они игнорируют принцип действительности, сводя все многообразие природы к протяженности и пространственным отношениям, к простой рядоположности форм, взятых изолированно друг от друга. Шеллинг требует рассматривать природу как единое целое, как некое действительное и развивающееся начало. Форма, по Шеллингу, создается не рядоположностью, а «положительной силой», «подводящей многообразие частей под единство понятия, начиная с силы, действующей в кристалле вплоть до того тихого магнетического тока, который все материальные части, входящие в состав человеческого тела, располагает взаимно таким образом, что в них явственными становятся понятие, существенное единство и красота»¹³⁷. Эти идеи «натурфилософии» произвели сильное впечатление на современников, поскольку здесь был поставлен вопрос о единстве и развитии природы. Но вследствие того, что единство и действительность природы объяснялись из «понятия», то действительная диалектика природы Шеллингом была извращена.

В своей «Речи» Шеллинг ставит вопрос о развитии искусства. Общий процесс движения искусства, по его мнению, идет от «пластичности» к «живописности». Искусство постепенно освобождается от телесного.

Эстетика Шеллинга была теоретической основой одного из главных направлений раннего немецкого романтизма. Вокруг Шеллинга группировался литературно-эстетический кружок так называемых *юнгских романтиков*, много писавших по вопросам эстетики. В него

походили Тик, Ваккенродер, братья Фридрих и Август Шлегели, Новалис.

Ничем не ограниченный субъективизм становится важнейшим принципом в романтической эстетике. Прежде всего романтики требуют уничтожить всякие границы между жанрами. По словам Ф. Шлегеля, поэзия «основным своим законом признает произвол поэта». Романтическая поэзия не ограничивается смешением всех жанров искусства. Она стремится стереть грань между искусством и жизнью. Эстетические категории у романтиков выступают не как отражение жизни, а как конструктивные силы самой жизни. Таким путем романтики стремятся преодолеть прозу действительности. Магическая сила творческой субъективности, по мнению романтиков, должна упразднить неприглядность капиталистического мира. Романтики заимствовали из классической философии (прежде всего у Канта и Фихте) положение об активности субъекта в познании и оформлении материала действительности, но превратили эту активность в самоцель. Они провозгласили абсолютное господство над жизненным материалом. Выставленный романтиками принцип возвышения над жизненным материалом снимает всякую предметность, всякое объективно присущее материалу своеобразие. Всемогущая субъективность, по мнению романтиков, является главным принципом философии, искусства и жизни. Такое отношение к действительности романтики называли романтической иронией. Романтическая ирония покоится на признании всевластия субъекта. Если предполагается, что все существующее существует только благодаря я и то, что существует только благодаря мне, я может снова все уничтожить. Вследствие этого все существующее выступает как простая видимость, к которой не стоит серьезно относиться. Так романтическая сверхактивность на поверку оказывается выражением глубочайшей созерцательности. Романтики, следовательно, капитулируют перед той самой буржуазной прозой, против которой они так рьяно выступают.

Капитуляция перед действительностью у романтиков принимала форму сознательного противопоставления искусства жизни. «Император романтиков» Новалис призывает уйти в «мир искусства». «Кто несчастлив в сегодняшнем мире, кто не находит того, что ищет, пусть уйдет в мир книг и искусства, в мир природы — это вечное единство древности и современности, пусть живет в этой гонимой церкви лучшего мира. Возлюбленную и друга, отечество и бога обретет он в них»¹³⁸. В другом месте Новалис заявляет: «Поэзия на деле есть абсолютно-реальное. Это средоточие моей философии. Чем больше поэзия, тем ближе к действительности»¹³⁹.

Просветители и немецкие классики выступали под знаменем разума. Романтики, напротив, проповедают культ безотчетного, бессознательного, иррационального. В тесной связи с иррационалистической трактовкой творческого процесса находится романтический культ «божественной гениальности». Иронически-аристократический гений смотрит сверху вниз на всех других людей, которые объявляются им плоскими и ограниченными, поскольку они не отмечены печатью гения. «Таков общий смысл этой гениальной, божественной иронии как той концентрации

«я» в себе,—говорит Гегель,—для которой распались все узы и которая может жить лишь в блаженном состоянии наслаждения собою. Эту иронию изобрел господин Фридрих фон Шлегель, и многие другие болтали вслед за ним о ней или болтают о ней вновь теперь»¹⁴⁰. Здесь реакционные романтики ставятся на позиции противопоставления искусства и «грубой массы», народа.

Высшего пункта эстетика немецкого классического идеализма достигла в философской системе Гегеля. *Георг Вильгельм Фридрих Гегель* (1770—1831) прошел сложный путь духовного развития. Начал он с восторженного поклонения французской революции, закончил примирением с гнусной прусской монархией. Но в то же время для Гегеля революция была «великолепным восходом солнца». Будучи противником якобинской диктатуры, Гегель тем не менее считал исторически закономерными все этапы французской революции, в том числе и террор. Этого философу не могли простить буржуазные либералы всех мастей.

Молодой Гегель мечтает о возрождении античного демократического строя, к современным общественным порядкам относится отрицательно. Построение новой культуры он мыслит на путях восстановления принципов героической и демократической античности. Под влиянием якобинца Георга Форстера и практически-политической деятельности Комитета общественного спасения Гегель ратует за «народную религию», которая должна осуществить политическое воспитание граждан в духе свободы и республиканских идеалов. Гегель отвергает христианство, которое воспитывает терпение и является религией рабства. В связи с этим он осуждает христианское средневековое искусство и призывает строить новую культуру, на базе эллипской классики. Прозаичность христианского мира Гегель усматривает в том, что в нем исключена независимая инициатива и самостоятельность личности. Поэзия процветает там, где есть свобода. Эта мысль сохраняется и в поздних произведениях Гегеля. С этой точки зрения Гегель оценивает архитектуру, живопись и поэзию средневековья. Критикуя христианство и средневековье, Гегель имеет в виду прежде всего современные абсолютистские порядки Германии.

На грани XVIII—XIX столетий Гегель переживает кризис своих республиканских идеалов. В «Феноменологии духа» он трезво оценивает противоречия новой формы общественности и мечтает о новом героическом подъеме. Античность теперь представляется ему навсегда отошедшей в прошлое ступенью человеческой истории. Гибель «нравственного мира» изображается Гегелем в виде «духа трагической судьбы». Наполеона в это время Гегель рассматривает как продолжателя французской революции в Германии. Поэтому он приветствует приход французских войск в Иену. «Феноменология духа» проникнута иллюзиями, что Наполеон создаст материальную основу для расцвета новой культуры. Поэтому философ болезненно переживает крах Наполеона. Впоследствии, в гейдельбергский период своей деятельности (1816 г.), Гегель признает «разумность» прусской монархии.

Чтение лекций по эстетике Гегель начинает именно с того момента, когда он был приглашен в Гейдельберг. Буржуазный либерализм

Гегеля вовсе не означал, что философ превратился в плоского апологета капитализма. Он положительно оценивает капиталистическую цивилизацию и в то же время мужественно вскрывает ее противоречия. В этом его превосходство над вульгарными защитниками капитализма и его романтическими критиками.

Проблемы эстетики всесторонне обсуждаются Гегелем в его очень трудном для понимания, но превосходном по содержанию произведении «Феноменология духа». Правда, искусство здесь не выделено еще в особую форму «абсолютного духа». Оно выступает под видом «художественной религии». Особенно интересными являются здесь рассуждения об античной литературе и анализ «Племянника Рамо» Дидро. Здесь же Гегель формулирует свое понимание природы трагического конфликта.

В дальнейшем вопросы эстетики обсуждаются в «Философии духа». Но главным источником для изучения эстетических взглядов Гегеля являются его «Лекции по эстетике», читанные им в Гейдельбергском и Берлинском университетах (1817—1829 гг.), собранные и изданные Готто.

Гегель выступает как продолжатель лучших традиций немецкой классической эстетики. Подобно Лессингу, Гердеру и Шиллеру, вопросы искусства он решает в свете великих проблем своего времени. Но и здесь он идет дальше своих учителей. В понимании проблем современного ему искусства Гегель делает шаг вперед по сравнению с просветителями — Кантом, Шиллером и Гёте.

Более глубокая трактовка указанных проблем у Гегеля объясняется тем, что, будучи гениальным учеником английских экономистов, он сумел глубже, чем кто-либо из философов и писателей до него, понять существенные категории капиталистического общества и сделал попытку перевести их на диалектический язык исторического движения человеческого общества. Уступая Стюарту и Смиту в глубине анализа законов будущего общества, Гегель в некотором отношении превосходит их. Он, как отмечал Маркс, смог понять историю как результат «деятельности человечества». Вместе с тем Гегель стоит на позициях историзма. При рассмотрении общественных явлений, в том числе и искусства, он всегда пытается проследить проходящую через них нить развития. Правда, это графическое понимание истории осуществляется у него в извращенной идеалистической форме. Надо также учесть и то обстоятельство, что Гегель глубже, чем другие мыслители его времени, понял противоречивость капиталистического прогресса. По мысли философа, эта противоречивость должна быть преодолена на почве абсолютного духа. Но оказывается, что на пути к абсолютному знанию движение неминуемо осуществляется в рамках противоречия.

В свете такого понимания проблем человеческой истории и капиталистического общества, в частности, Гегель и подходит к решению вопросов современного ему искусства.

Исходным пунктом и основой для Гегеля является объективный идеализм. Это и определяло всю ту мистификацию, в рамках которой осуществляется немецким мыслителем решение кардинальных проблем

эстетики. Именно отсюда вырастают вымученные гегельянские конструкции, передержки и мистерии. Что касается системы эстетики Гегеля, то она очень проста, и не нужно большого напряжения для того, чтобы вскрыть искусственность ее построения и ложность ее исходных положений.

Искусство, по Гегелю, представляет собой ступень в развитии абсолютного духа, который является не чем иным, как ретроспективным взглядом («воспоминанием» или «самоуглублением») во все предшествующее движение духа. Абсолютный дух, таким образом, имеет своим предметом не настоящее и будущее, а только прошлое. Гегель, возведший конец истории, не мог иначе понять и назначение познания.

Абсолютный дух самораскрывается в трех формах: в искусстве, религии и философии. В искусстве он познает себя в форме созерцания, в религии — в форме представления, в философии — в форме понятия. Эти формы самораскрытия абсолютного духа, утверждает Гегель, поочередно преобладают в исторической жизни. В учении о поочередном преобладании разных форм абсолютного знания, несмотря на тот мистический туман, который обволакивает это учение, высказана гениальная догадка о неравномерном развитии форм общественного сознания.

Первой и самой несовершенной формой самосознания абсолютного духа является искусство. Оно составляет предмет рассмотрения «Лекций по эстетике». Эстетические изыскания, по признанию Гегеля, приняты им «не с целью стимулировать художественное творчество, а с тем, чтобы научно познать, что такое искусство», ибо «искусство со стороны его высших возможностей есть и остается для нас чем-то отошедшим в прошлое»¹⁴¹.

В чем, по Гегелю, состоит задача духовной деятельности, в том числе и искусства? В том, чтобы объединение субъективного и объективного, осуществляемое в государстве, стало сознательным. «Целью всей духовной деятельности,— пишет он,— является лишь то, чтобы это соединение, т. е. его свобода, стало сознательным»¹⁴². Искусство, таким образом, является средством, делающим примирение с действительностью сознательным. Кажется, нигде столь же цинично не высказывался Гегель, как именно здесь, в своем учении о духовной деятельности людей как средстве примирения с жалкой германской действительностью.

Поповщина и мистика Гегеля обнаруживаются и в определении предмета искусства. «Всего достойнее его стремление,— говорит Гегель,— изображать если не дух божий, то образ божий, затем божественное и духовное вообще»¹⁴³.

Искусство Гегелем рассматривается не как особая форма отражения материального мира, а как саморазвитие понятия. Отсюда возникает его спекулятивная дедукция: понятия прекрасного вообще, прекрасного в природе, прекрасного в искусстве, или идеала. Как идеалист, Гегель исключает из эстетики прекрасное в природе. Прекрасное в природе он рассматривает лишь в качестве предпосылки для идеала.

Содержанием искусства, отмечает Гегель, является идея, а ее формой — чувственное образное воплощение. Но для Гегеля эта идея не

ость нечто абстрактное. Прекрасное в искусстве не есть логическая идея, а такая идея, которая оформилась в действительности и находится с последней в непосредственном единстве. Оформленная соразмерно своему понятию действительность есть *идеал*. Содержанием философии искусства поэтому является учение об идеале и его развитии.

Ступени развития идеала Гегель называет формами искусства, которые дифференцируются по принципу различного соотношения между идеей и ее внешним обликом. Когда идея еще выступает абстрактно и в силу этого еще не обретает адекватного облика, то возникает символическое искусство. Идея и облик здесь не соответствуют друг другу. Восточное искусство, по Гегелю, является вполне символическим.

Во второй форме, которую Гегель называет классической, идея получает полное, всецело адекватное изображение. Форма и содержание здесь находятся в полном соответствии (к классическому относится античное искусство).

Полную реализацию истинная идея обретает, по мысли Гегеля, в романтической форме искусства (средневековое и современное искусство). Дух здесь свободен, «побеждает» материю, природу. Из пластически-классического искусство превращается в духовно-романтическое, и на первый план теперь выступают живопись, музыка и поэзия. Полное соответствие идеи и облика, достигнутое в классическом искусстве, здесь снова нарушается. Чувственная форма уже якобы недостаточна для воплощения развилвшейся, «победившей» природу идеи. Внешний материал становится в романтическом искусстве лишь знаком, явлением, идеей. Когда заканчивается третья ступень искусства? У Гегеля на этот счет нет ясного ответа. К романтической форме он относит не только средневековое искусство, но и творчество таких писателей и художников, как Шекспир, Рембрандт, Гёте, Шиллер и др.

С различными формами искусства связана также система отдельных искусств, однако различие последних обусловлено различием материала.

Началом искусства является архитектура — она принадлежит к символической форме искусства, ибо чувственный материал здесь еще преобладает над идеей, соответствие между формой и содержанием пока отсутствует.

В скульптуре, как более высоком виде искусства, «свободная конкретная духовность» находит воплощение в форме человеческого тела. Идея здесь сливается с физической формой. Человеческая форма в скульптуре выражает дух. Поскольку здесь наблюдается полная гармония идеи и ее чувственного лица, то скульптура получает своим основным типом классическую форму искусства. Однако духовная жизнь — взгляд, настроение, чувство и т. д. — не может быть изображена в скульптуре. Это осуществляется преимущественно в романтическом искусстве, которое включает в себя живопись, музыку и поэзию.

Ближе всего стоящим к скульптуре искусством является живопись. Живопись освобождается от чувственной пространственной полноты материального тела, так как ограничивается измерениями плоскости.

Поэтому она в состоянии выразить всю шкалу чувств, душевных состояний, изобразить действия, полные драматического движения.

Музыка выходит за пределы чувственного созерцания и выступает исключительно в области эмоций внутренней жизни.

Наконец, в последнем романтическом искусстве — в поэзии, или словесном искусстве, звук, как последний элемент внешнего материала, выступает как сам по себе не имеющий значений *знак*. Подчиненным элементом поэтического изображения является поэтическое *представление*.

Поэзия может изобразить все. Ее материалом является не просто тон, а тон как смысл, как знак представления. Но материал здесь оформляется в связную речь не свободно и произвольно, а согласно ритмически-музыкальным законам. В поэзии снова как бы повторяются все искусства: она соответствует изобразительным искусствам, как эпос, как спокойное повествование о богатой образами и живописными картинками истории народов; она является музыкой в качестве лирики, поскольку отображает внутреннее состояние души; наконец, она есть единство этих обоих искусств, как драматическая поэзия, как изображение борьбы между действующими, вступающими в конфликт интересами, которые коренятся в характерах индивидов.

Поэзия образует переход к религии, где идеал уже раскрывается в форме представления.

Нет никакого сомнения в том, что эстетическая концепция Гегеля не выдерживает критики, ибо она строится на ложной основе — идеализме. Отсюда происходит крайне надуманное, искусственное деление искусств на формы и виды. Вся историю искусства Гегель втиснул в прокрустово ложе своей триады. И тем не менее в эстетике Гегеля имеется ряд гениальных догадок.

Прежде всего нужно указать на следующее. Известно, что Маркс считал громадной заслугой Гегеля то, что он увидел в труде «самопорождение» человека. В свете этой концепции труда Гегель и подходит к искусству.

Искусство трактуется Гегелем как очеловечивание внешнего мира, как «самопроизводство» человека во внешних вещах, как одна из форм отношения человека к миру. В произведениях искусства человек как бы снова узнает свое я, удваивая себя и воплощая во внешних предметах.

В этом свете становится понятным, почему Гегель отрицает прекрасное в природе, связывая его исключительно с общественной деятельностью людей.

Далее Гегель делает попытку определить специфику эстетического осознания действительности. Понимание труда как только идеальной деятельности мешает Гегелю дать правильную характеристику эстетического творчества и восприятия. И тем не менее он намечает плодотворные перспективы в решении этого вопроса. Гегель вплотную подходит к пониманию художественного освоения действительности как творчества «по законам красоты». Однако идеалистическая трактовка труда ведет неизбежно к ложным выводам. Поэтому Гегель и не смог до конца преодолеть кантианскую концепцию о «пессимистической индифферентности»

искусства. Не смог он также дать подлинную научную критику «теории подражания», хотя его аргументы против нее остроумны и глубоки.

Таким образом, идеалистический исходный пункт не дает возможности Гегелю сформулировать правильное понимание сущности эстетического. В конце концов он вынужден высказаться в том смысле, что искусство есть чувственное изображение абсолютного. Это уже открытый идеализм и мистика.

Большая заслуга Гегеля состоит в том, что он пытается построить теорию искусств на основе исторического изучения различных видов, жанров, стилей искусства. Это связано с тем, что эстетика Гегеля является содержательной эстетикой: формы развития искусства у Гегеля поставлены в зависимость от развития содержания (идеи, по Гегелю). Поэтому смена стилей, видов, жанров искусства у Гегеля является не случайным, а закономерным процессом, хотя эта закономерность и понимается в извращенном виде.

Гегель часто относит тот или иной вид и жанр искусства только к определенной исторической эпохе, укладывая таким образом противоречивый сложный процесс развития искусства в абстрактную схему. Поэтому он крайне несправедлив, например, по отношению к восточному искусству. Совершенно не понял Гегель такого жанра искусства, как сатира. Сатира выступает у него в качестве первоначального этапа саморазложения искусства. Крайний схематизм сказался у Гегеля и в трактовке жанра трагедия. Гегель, возвестивший «конец истории», не знает трагических личностей, которые действуют в условиях незрелой революционной ситуации.

Чрезвычайно плодотворным в «Эстетике» Гегеля является его учение о единстве общего и единичного в применении к искусству. В этом отношении представляет большой интерес его концепция характера.

Одним из величайших завоеваний в эстетике Гегеля является учение о проблематичности нового искусства.

Следует сказать, что учение о проблематичности искусства связано у немецкого мыслителя с его общим пониманием искусства как определенной формы самопознания абсолютного духа.

Задача искусства, по Гегелю,— не назидание, исправление, очищение и т. д., а раскрытие истины в чувственной форме, в художественном оформлении. Искусство выражает истину не в абстрактной, а в наглядной форме, в виде живых индивидуальных образов. Чувственная форма познания была для людей самой ранней. Всеобщее, разумное в поэзии выступает не как абстрактная всеобщность и отвлеченная рассудочность, а как оживленное, одушевленное, являющееся. В отличие от Шеллинга Гегель считает, что искусство есть низшая форма самораскрытия абсолютного духа. Вследствие своей формы оно ограничено определенным содержанием. Не всякие истины могут стать объектом искусства. Требуется, чтобы истины потенциально несли в себе возможность перехода в форму конкретно-чувственного.

Конкретно-чувственное мышление свойственно народам, которые еще не развились до всеобщности. Люди сначала мыслили наглядно. Многие истины высказаны в художественных образах. Только спустя

долгое время подобные истины отлились в форму рассудочной всеобщности.

Современное состояние мира антагонистично. Современный мир — мир практической деятельности, труда, размышления. Искусство же соответствует неразвитому состоянию человека. На ступени поэзии искусство достигает высшего развития. Здесь же оно поднимается «выше самого себя». Общее движение мирового духа идет в сторону полного освобождения духовного от стихии чувственного. Все идет к «прозе мышления». Поскольку искусство лишь первая ступень в процессе самопознания абсолютного духа, то переход в высшие формы неизбежен и связан с общим прогрессом мирового разума. Прогресс современного образования достиг такой ступени, когда «былая необходимость» искусства отошла в прошлое. Гегель не отрицает, что искусство все больше и больше будет расти и совершенствоваться, но «его форма перестала быть самой высшей потребностью духа». «Никакой Гомер, Софокл и т. д., никакой Данте, Ариосто или Шекспир не могут снова появиться в наше время. То, что так значительно было воспето, что так свободно было высказано, высказано до конца: все это — материалы, способы их созерцания и постижения, которые пропеты до конца» ¹⁴⁴.

Разложение классического искусства идет, по Гегелю, двумя путями.

Во-первых, это происходит, когда в качестве предметов искусства берутся те же, что были раньше: мифологические сюжеты, античные герои, события древней истории. Но при этом все сводится к простому подражанию, которое вырождается в конце концов в дурное ремесло. Гегель не разделяет эстетического идеализма Гёте и Шиллера. Его предшественники находились еще под непосредственным обаянием недавно закончившейся революции. Констатируя прозаичность буржуазного мира, они, однако, не потеряли надежду на то, что расцвет искусства возможен.

Гегель хорошо понимал противоречивость буржуазного общества и все попытки возродить старые формы искусства в самом крайнем случае мог оценить как утопию. Классическое искусство цело только раз и только один раз. История не повторяется. Что было высказано, высказано до конца. «Существует, — говорил он, — не только классическая форма, но и классическое содержание» ¹⁴⁵.

Современное же состояние мира не дает классического содержания. Стало быть, увлечение античностью ведет к академизму, а пустой академизм и есть одна из форм разложения классического искусства.

Во-вторых, Гегель, говоря о распаде классического искусства, указывает на то, что процесс саморазложения художественной формы завершается в романтической форме искусства на той ступени, когда исчезает субстанциальное. Так как внешний и внутренний аспекты соединены здесь случайно, то происходит распадение этих частей. С утратой субстанциального возрастает субъективное мастерство и искусство изображения. Вследствие этого искусство снимает себя и показывает, что для достижения истины сознанию необходимо приобрести более высокие формы, чем те, которые способно предложить искусство.

Разложение искусства начинается, по Гегелю, уже у римлян. Гегель считает Рим прообразом буржуазного мира. Гегель противопоставляет понятия «индивидуальность» и «личность». Для Рима как раз характерно то, что место индивидуумов здесь занимают «правовые» субъекты, «личности». Эта замена «индивидуальности» «личностью» объясняется установлением господства частной собственности, которая неизбежно приводит к формализации права и признанию индивидов только как абстрактных индивидов, как «личностей». Личность становится абстрактной и опустошенной.

Таковы отношения и в буржуазном мире. Они характеризуются тем, что осуществляются в абстрактной, безличной форме. Поэтому вполне естественно, что для искусства подобный жизненный материал в высшей степени неблагоприятен, так как искусство нуждается в самостоятельной индивидуальности, в то время как современный человек выступает в образе абстрактной, отчужденной, несвободной «личности». Современной личности, живущей в государстве нужды и рассудка, открывается один путь, где может быть обретена свобода, — это уйти в область субъективного. Лишь один выход для человека — искать убежища во внутренней свободе субъекта. Римляне пошли в этом направлении.

Объективно как римлянин, так и современный человек несвободны. Общий процесс развития истории идет от природы к духовности. Только в стихии внутренней жизни обретается свобода, только здесь дух может наслаждаться своей бесконечной свободой. Лишь в этой сфере еще можно обрести идеал, но, раз став на почву абсолютно внутренней жизни, искусство порывает связь с объективным содержанием. Теперь стихией искусства является не чувственное, объективное, не телесный человеческий лик, а «абсолютная внутренняя жизнь», «свободная конкретная духовность». На этом пути романтическое искусство выходит за пределы искусства, как такового, возвышается над собой, причем этот процесс осуществляется в рамках самого искусства.

Гегель не печалится о гибели искусства. Ведь действительность, согласно Гегелю, закончила свой процесс образования и завершила себя. А раз мир достиг состояния зрелости, то в этот момент выступает более высокая форма — философия, которая начинает «рисовать своей серой краской по серому». Думать о возвращении к старым формам сознания, с точки зрения Гегеля, нелепо. «Омолодить» мир невозможно. Законопорядок в его прозаическом виде стал господствующим, и индивиды, которые пытаются еще сделать что-либо в смысле возрождения старых форм жизни и старых способов мышления, попадают в такое же комическое положение, в каком очутился Дон Кихот, пытавшийся бороться с несправедливостью, царящей в современном мире.

Рассматривая вопрос о гибели искусства, Гегель в силу своей буржуазной ограниченности приходит к явно неправильным выводам. Сумерки искусства возводятся им в фатальную предопределенность. Здесь мышление Гегеля покидает историческую почву и начинает двигаться вне времени. Противоречия капиталистического общества превращаются им в вечную трагедию духа.

Уже в определении понятия искусства Гегель допускает ошибку. Он сразу же ставит искусству строго определенные границы. Ограниченность искусства в буржуазном обществе Гегель возводит в абсолют. Установившаяся «повседневщина и проза» мира в конце концов рассматривается Гегелем как «конечность». Вообще все реальное, с точки зрения Гегеля, в какой-то мере прозаично. «Такова проза мира,— говорит он,— каковой она представляется как собственному сознанию, так и сознанию других; это — мир конечности и изменчивости, вплетенный в относительность, мир гнета необходимости, от которой не может избавиться отдельный человек»¹⁴⁶.

Но, несмотря на мистические стороны в учении Гегеля о сумерках искусства, у него имеется здесь и ряд правильных наблюдений.

В чем усматривает Гегель прозаичность буржуазного общества? Прежде всего и главным образом в утрате индивидуумом самостоятельности и свободы в буржуазном обществе. Гегель показывает, что индивид в мире буржуазной прозы и повседневности деятелен, исходя не из своей собственной целостности, и понятен не из самого себя, а из другого. Индивид в капиталистическом обществе выступает как средство для других и сам превращает других в средство для себя. Человек находится в зависимости от внешних воздействий преднаходимых им законов государственного устройства, учреждений, гражданских отношений и т. д. Человек вынужден склониться перед внешней силой. Таким образом, человек буржуазного общества выступает в высокой степени несвободным. А раз он несвободен, он не может быть предметом подлинного искусства.

Современному миру Гегель противопоставляет «героическое состояние», которое представляет собой подлинную основу для создания идеальных образов и идеального искусства. Гегель считает, что поэтичность античного мира покоится на самоличности и самостоятельности свободного во всех отношениях индивида при полном его единстве с субстанциальным целым, т. е. обществом. Общественные силы в древнем мире еще не приобрели самостоятельности и отчужденности от индивида. Индивид находится в полном гармоничном и согласованном отношении с другими индивидами, государством.

Поэтичность патриархальных отношений покоится на неразвитости способа производства. Переход от героического состояния к состоянию культуры Гегель считает прогрессивным. Но прогресс этот оказывается противоречивым. Цивилизация несет с собой прозу. Прозаичность буржуазного общества основывается на упразднении самостоятельности индивида, на утрате живой связи индивида с обществом. Отношения индивидуума, таким образом, приобретают характер, неблагоприятный для искусства, вследствие их неуловимости и неспособности принимать индивидуальные формы. По существу для искусства остается одна область — область личных отношений: «умонастроения», «семейственность», «добропорядочность», «честность». Только здесь человек может действовать как свободный индивидуум. Что касается других областей жизни человека, более важных и значительных, то они выступают как твердо установившиеся и ограничивающие свободу, инициативу субъекта.

Каким бы выгодным и разумным ни считал Гегель состояние цивилизации, он все же был вынужден признать, что мы никогда не перестанем интересоваться «индивидуальной целостностью и живой самостоятельностью». В этом свете становится понятным его восхищение поэтическими устремлениями молодых Гёте и Шиллера, которые пытались в мире буржуазной прозы и обыденщины обрести утраченную самостоятельность «образов поэзии».

Последователен ли Гегель в своих окончательных выводах относительно перспектив искусства? Внимательное изучение его высказываний на этот счет показывает, что философ идею фатального нисхождения искусства все же не доводит до логического конца. В самом деле, мы открываем его «Феноменологию духа» и видим, что наряду с Гомером, Софоклом, Аристофаном здесь встречается и Дидро. Нельзя считать случайностью тот факт, что для характеристики всемирно-исторического кризиса конца XVIII столетия Гегель взял именно «Племянника Рамо». (Этот раздел «Феноменологии духа» очень высоко ценили Маркс и Энгельс.)

Так же высоко оценивает Гегель и творчество своих соотечественников — Гёте и Шиллера; в частности, в «Рейпке-Лисе» Гёте он усматривает сатирическое изображение капиталистического общества (раздел «Феноменологии духа» «Духовное животное царство и обман или сама суть дела» написан Гегелем под впечатлением этой эпической поэмы). Наконец, крайне симптоматично то обстоятельство, что философ детально обосновывает теорию романа.

Все это не укладывается в рамки концепции о полном нисхождении искусства в новое время. Во всяком случае, в своей теории романа Гегель исходит из той предпосылки, что искусство может достичь больших успехов в новое время.

Таким образом, Гегель не доводит до конца мысль о сумерках искусства. Это подтверждается еще тем, что философ хотя и недостаточно четко, но все же выделяет из романтического так называемое *свободное искусство*.

Содержание свободного искусства не ограничено каким-нибудь определенным кругом. Это искусство может изображать все, в чем человек способен чувствовать себя, как на родной почве.

В свободном искусстве роману, безусловно, принадлежит первое место, поскольку содержанием этого жанра является жизнь Гумануса (Гегель в «Эстетике» ссылается на этого странника из гётевского стихотворения «Тайны»), т. е. частная жизнь человека. В романе, по Гегелю, дается «целостная» картина мира и жизни. Хотя этот жанр исходит из диаметрально противоположного эпосу жизненного материала, он все же стремится к эпической широте. В этом противоречии движется новая форма искусства. Гегель показывает, что на антагонистическом по своей природе жизненном материале возникает такая же противоречивая форма искусства.

Следовательно, гегелевская концепция о судьбе искусства в условиях капитализма отличается исключительной противоречивостью.

Гегель не смог дойти до подлинно научного анализа экономического строя как рабовладельческой формации, так и капиталистической. Вследствие этого он не дал действительного объяснения причин, которые ведут к деградации искусства в капиталистическом обществе. Учение о проблематичности буржуазного искусства получило у Гегеля крайне мистическую и извращенную форму. Причина этого мистицизма таится в жалких немецких порядках того времени. Но, нужно сказать, пессимизм Гегеля относительно перспектив искусства имел определенное историческое оправдание, если иметь в виду условия развития художественной культуры в буржуазном обществе.

Эстетическая теория Гегеля составляет вершину зарубежной домарксистской мысли. Таких синтезов, которых достиг Гегель, не могли осуществить зарубежные буржуазные мыслители. Только в трудах русских революционных демократов домарксистская эстетическая мысль была поднята на более высокую ступень.

§ 10. Эстетика революционных демократов XIX в. в России

Выдающееся место в истории эстетики занимает эстетическая теория, созданная русскими революционерами-демократами XIX в. В. Г. Белинским, Н. Г. Чернышевским, Н. А. Добролюбовым. Она представляет собой высший этап в развитии материалистической эстетики домарксистского периода.

Революционно-демократическая эстетика возникла и оформилась в 40—60-х годах прошлого столетия, когда в Западной Европе уже сложилось учение марксизма. В России не было тогда объективных исторических условий для широкого распространения и развития марксистской теории. Поэтому передовые русские мыслители того времени — революционеры-демократы — не могли еще перешагнуть рубеж, отделявший марксизм от всей предшествовавшей ему общественной мысли. Их эстетическая теория осталась в рамках домарксистской эстетики.

Крупные теоретические завоевания и яркая оригинальность эстетики революционеров-демократов объясняются прежде всего ее социальной природой.

Революционно-демократическая идеология в России была порождена острым кризисом феодально-крепостного строя, ростом народного антикрепостнического движения. Она выражала интересы, стремления и чаяния трудящихся масс, прежде всего многомиллионного русского крестьянства, поднимавшегося на борьбу против крепостнического гнета. Отсюда ее боевой, цельный демократизм, ее революционная непримиримость к идеям и теориям, служившим интересам господствовавших эксплуататорских классов.

Этот демократизм ярко проявился и в эстетической теории Белинского, Чернышевского, Добролюбова. В решение эстетических проблем русские революционеры-демократы смелее и последовательнее, чем кто-либо во всей домарксистской эстетике, ввели принципы, выражающие

интересы широких трудящихся масс. Благодаря этому они внесли много существенно нового в освещение ряда эстетических вопросов.

Высокий теоретический уровень, достигнутый революционно-демократической эстетикой, объясняется также тем, что она создавалась на основе оригинальной материалистической философской теории. При этом философия русских революционеров-демократов была не только цельным и воинствующим материализмом; чрезвычайно ценной ее стороной было также применение и развитие ряда принципов диалектического метода.

Революционно-демократическая эстетика никогда не подчиняла анализ эстетических проблем требованиям логически сконструированной, «всеохватывающей» системы теоретического знания. Напротив, революционеры-демократы были убеждены в том, что решение эстетических вопросов возможно лишь путем теоретического обобщения фактов. Ценность созданной ими эстетики определялась в значительной мере именно тем, что эта эстетика вырастала на базе оригинального анализа и обобщения большого исторического опыта развития искусства, прежде всего развития литературы. Чрезвычайно существенным для понимания революционно-демократической эстетики является, в частности, своеобразное обобщение в ней фактов развития реализма в русской литературе 20—70-х годов XIX в.

Создавая свою эстетическую теорию, русские революционные демократы широко использовали достижения предшествовавшей русской и зарубежной эстетической мысли, в особенности труды и идеи Лессинга, Дидро, Гегеля. Но к богатому наследию своих предшественников они подходили критически, отбирая из него, применяя и развивая только то, что представлялось им ценным и правильным с их политических и философских позиций.

Характерной чертой эстетики русских революционеров-демократов была ее практическая устремленность. Белинский, Чернышевский, Добролюбов открыто стремились не только объяснить те или иные факты и явления искусства, но и активно воздействовать на развитие искусства, направить его по пути служения интересам народа. Их эстетическая теория складывалась и развивалась в резкой борьбе против враждебных революционной демократии эстетических взглядов, в том числе против теории «искусства для искусства».

Одну из особенностей революционно-демократической эстетики составляет ее органическая связь с литературной критикой. Критический анализ творчества русских и зарубежных писателей был для Белинского, Чернышевского, Добролюбова формой выражения их эстетических воззрений. В свою очередь сами эти воззрения были в значительной мере результатом анализа и обобщения истории русской и зарубежной литературы.

Эстетика русских революционеров-демократов является единым и цельным направлением эстетической мысли. Ее главнейших представителей объединяют общность основных разрабатываемых ими эстетических проблем, единство идейно-эстетических принципов и прямая

преемственная связь. В то же время каждый из них вносит свой вклад в разработку вопросов эстетики.

Основоположником революционно-демократической эстетики был *Виссарион Григорьевич Белинский* (1811—1848).

При рассмотрении эстетических воззрений Белинского необходимо учитывать их изменение и развитие, тесно связанные с эволюцией политических и философских взглядов критика. В 30-х годах в своих суждениях об искусстве Белинский исходит из идеалистических философских принципов и просветительских общественно-политических убеждений. В начале 40-х годов он переходит на позиции революционного демократизма, а к середине 40-х годов становится материалистом в философии; соответственно изменяются и его эстетические воззрения. 40-е годы являются наиболее зрелым и плодотворным периодом деятельности Белинского; а это время он вырабатывает те основные принципы революционно-демократического понимания искусства, которые в дальнейшем были творчески развиты Чернышевским и Добролюбовым.

Круг эстетических проблем, нашедших свое освещение в трудах Белинского, чрезвычайно широк. Главными же вопросами, которые Белинский рассматривал на всем протяжении своей литературной деятельности, были вопросы о сущности и общественной роли искусства, о природе художественной правды и о содержании и значении понятия народности искусства. Эти вопросы были разработаны Белинским в борьбе против реакционной идеологии его времени, и прежде всего против теории «официальной народности» и славянофильства.

В своей первой крупной статье «Литературные мечтания» (1834 г.) Белинский определяет искусство как *«выражение великой идеи вселенной в ее бесконечно разнообразных явлениях»*¹⁴⁷. По его убеждению в это время, искусство должно *«изображать, воспроизводить в слове, в звуке, в чертах и красках идею всеобщей жизни природы»*¹⁴⁸. Такое определение искусства основывалось на идеалистическом представлении о действительности, как воплощения божественной вечной «идеи». Процесс художественного творчества трактовался Белинским в 30-х годах также идеалистически: главным признаком творчества критик считал *«таинственное ясновидение»* художника.

Идеалистический взгляд на мир существенно ограничивал в 30-х годах эстетическую мысль Белинского. Однако в конкретном анализе литературных произведений внимание критика было устремлено в первую очередь на то, чтобы показать, как, насколько правдиво воспроизведены художником те или иные стороны действительности, а не на то, чтобы вскрыть за этой действительностью жизнь «идеи». Поэтому уже в первый период своей деятельности Белинский высказал ряд важных положений, утверждающих и обосновывающих реалистическое искусство. Так, например, в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835 г.) он дал глубокий анализ гоголевских повестей, раскрывая в них *«совершенную истину жизни»*, т. е. художественно-правдивое изображение реальных жизненных явлений.

В 40-х годах понимание Белинским искусства как воспроизведения действительности развивается на новом, материалистическом философ-

ском основании. Теперь, говоря о «действительности», Белинский имеет в виду реальную природу и реального человека, жизнь которого составляет, по мнению критика, главный предмет искусства.

Отличительный признак искусства Белинский видел в том, что художник «мыслит образами», т. е. воспроизводит жизнь в художественных образах. Сопоставляя искусство и науку, он утверждал, что различие между ними не в содержании, а в способе обрабатывать данное содержание. «Философ говорит силлогизмами, поэт — образами и картинками, а говорят оба они одно и то же. Политико-эконом, вооружась статистическими числами, *доказывает*, действуя на ум своих читателей или слушателей, что положение такого-то класса в обществе много улучшилось или много ухудшилось вследствие таких-то и таких-то причин. Поэт, вооружась живым и ярким изображением действительности, *показывает*, в верной картине, действуя на фантазию своих читателей, что положение такого-то класса в обществе действительно много улучшилось или ухудшилось от таких-то и таких-то причин. Один *доказывает*, другой *показывает*, и оба *убеждают*, только одни логическими доводами, другой — картинками» ¹⁴⁹.

В ходе идейного развития Белинского существенно изменялись его взгляды на общественную роль искусства. В 30-х годах Белинский связывал эту роль прежде всего с воспитанием эстетического чувства, которое он склонен был рассматривать как важнейшее качество совершенного, гармонического человека, как основу нравственности. В период так называемого «примирения с действительностью» (конец 30-х годов) он отрицательно относился к стремлению поставить искусство на службу общественным преобразованиям.

В 40-х годах Белинский выступает страстным поборником общественно-направленного искусства, рассматривает искусство как форму познания жизни, стремится сблизить искусство с современностью. Он развивает мысль о том, что искусство может и должно служить борьбе против несправедливых общественных порядков и задач переустройства общества в интересах народа.

Рисуя правдивые картины жизни, искусство, утверждал Белинский, ставит назревшие в обществе вопросы, способствует их разъяснению, помогает понять сущность изображаемых общественных явлений, воспитывает определенное отношение к ним.

Белинский положил начало той острой и глубокой критике «искусства для искусства», которая составляет крупную историческую заслугу революционно-демократической эстетики. Он указал в 40-х годах на связь теории «чистого искусства» с философским идеализмом. Он показал также метафизический характер этой теории, выражающийся в попытках видеть в искусстве особый, замкнутый мир. По словам Белинского, «мысль о каком-то чистом, отрешенном искусстве, живущем в своей собственной сфере, не имеющей ничего общего с другими сторонами жизни, есть мысль отвлеченная, мечтательная. Такого искусства никогда и нигде не бывало» ¹⁵⁰. Страстно защищая право искусства служить общественным интересам, Белинский утверждал, что отнять у искусства это право — значит лишить его самой живой силы,

т. е. мысли, превратить его в праздную игрушку. Он обнажил также космополитическую сущность теории «искусства для искусства», показав, что эта теория проповедует некое внеэтническое, мнимообщечеловеческое искусство.

Белинский решительно возражал против мнения, будто бы передовая идейность в искусстве, открытая связь искусства с насущными задачами современности противоречит «свободе творчества» художника. Он доказывал, что свобода творчества вполне согласуется со служением современности, что художник, искренне и глубоко проникнувшийся передовыми идеями своего времени, сознательно и свободно выражает эти идеи в своем творчестве.

В современных ему условиях общественное назначение искусства Белинский связывал прежде всего с задачами борьбы против крепостнического строя в России, против антинародных общественных порядков вообще. Он горячо поддерживал поэтому развивающееся критическое направление в русской литературе. В то же время он утверждал, что «отрицание» в искусстве может быть плодотворным только в том случае, если оно сочетается с прогрессивным положительным идеалом.

Рассматривая искусство как творческое воспроизведение, «воссоздание» действительности в художественных образах, Белинский считал, что необходимым условием подлинно художественного произведения является верность действительности. Но произведения искусства — не простые копии, «списки» с действительности. Художественная правда достигается благодаря тому, что художник «отрешает» явления жизни от внешнего, случайного, обобщает их, т. е. изображает в частном, индивидуальном общее, родовые черты, наконец, раскрывает связи, отношения между изображаемыми предметами. Так, например, хорошо и верно изложенное интересное следственное дело — не роман, говорил Белинский, и может лишь подать художнику повод для романа. Но для того, чтобы на материале этого дела создать роман, художник, по словам Белинского, «должен проникнуть мыслью во внутреннюю сущность дела, отгадать тайные душевные побуждения, заставившие эти лица действовать так, схватить ту точку этого дела, которая составляет центр круга этих событий, дает им смысл чего-то единого, полного, целого, замкнутого в самом себе. А это может сделать только поэт»¹⁵¹.

Большое значение в достижении искусством художественной правды Белинский придавал верному изображению типических характеров. Характеризуя творчество Гоголя как «воспроизведение действительности во всей ее истине», он писал: «Тут всё дело в *типаж*, а *идеал* тут понимается не как украшение (следовательно, ложь), а как отношение, в которые автор становится друг к другу созданные им типы, соотнося с мыслью, которую он хочет развить своим произведением»¹⁵².

Опираясь на достижения предшествующей эстетической мысли, Белинский развил и конкретизировал представление о типическом характере как органическом единстве общего и индивидуального.

С самого начала своей деятельности Белинский связывал типичность образа с выражением в нем общих черт, свойственных определен-

ному кругу людей. «Что такое *тип* в творчестве? — спрашивал критик и отвечал: — Человек-люди, лицо-лица, т. е. такое изображение человека, которое замыкает в себе множество, целый отдел людей, выражающих ту же самую идею»¹⁵³.

Это представление о типическом характере неизменно лежало в основе анализа Белинским литературных образов. Герои произведений Пушкина, Лермонтова, Гоголя рассматривались им как характеры, воплощавшие в себе черты, свойственные целой группе, разряду людей. Так, разбирая «Женитьбу» Гоголя, критик с восхищением писал о типичности действующих лиц комедии. По определению Белинского, Подколесин — это человек, который может быть решителен до героизма, пока вопрос идет о намерении, но, чуть коснулось дела, он трусит. «Это недуг, — замечал критик, — который знаком слишком многим людям, поумнее и пообразованнее Подколесина. В характере Подколесина автор подметил и выразил черту общую, следовательно, идею»¹⁵⁴.

Но, указывая на выражение в типических характерах *общего*, критик не меньшее внимание уделял доказательству важности того, чтобы это общее было выражено в живом, *индивидуальном* образе. «В творчестве, — писал он, — есть еще закон: надобно, чтобы лицо, будучи выражением целого особого мира лиц, было в то же время и *одно* лицо, целое, индивидуальное»¹⁵⁵. Белинский резко критиковал такие произведения, где выведенные лица лишены индивидуальной физиономии, являются лишь олицетворением тех или иных человеческих качеств.

Художественную правду в искусстве Белинский тесно связывал с идейной направленностью творчества художника. «На ложном основании нельзя создать хороших произведений», — писал он. По убеждению Белинского, художник не может опираться лишь на свой талант, на «непосредственное чувство», на фантазию; для достижения подлинных высот в искусстве необходимы развитый ум, знание и понимание жизни.

Большое место в эстетике Белинского занимал вопрос о народности искусства.

Следуя традиции, установившейся в эстетической мысли конца XVIII — начала XIX в., революционно-демократическая эстетика связывала с понятием «народность» национальное своеобразие, национальную самобытность литературы и искусства. Вместе с тем революционеры-демократы видели, что нация состоит из различных общественных групп, сословий, классов. Поэтому вопрос о народности искусства был для революционно-демократической эстетики также и вопросом о выражении в искусстве жизни, воззрений и интересов различных слоев общества.

По мнению Белинского, национальное своеобразие искусства обусловлено прежде всего тем, что искусство того или иного народа изображает жизнь этого народа со всеми присущими ей особенностями, отличающими ее от жизни других народов. В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» критик писал: «Жизнь всякого народа проявляется в своих, ей одной свойственных, формах, следовательно, если изображение жизни *верно*, то и *народно*»¹⁵⁶.

Но Белинский понимал, что национальное своеобразие искусства не сводится только к правдивому изображению жизни данной нации. Ведь художник в своих произведениях может рисовать и картины жизни других народов. В чем же в таком случае скажется национальная природа его творчества? В том, отвечал Белинский, что в его произведениях (независимо от того, жизнь какого народа в них отражена) выразятся взгляд на мир, свойственный его народу, черты национального характера (или, как говорил Белинский, «народного духа»). Так, Пушкин для Белинского — великий русский национальный поэт не только потому, что он изумительно верно изобразил жизнь своего народа в ее многообразных проявлениях, но и потому, что в его творчестве отразились существенные черты русского национального характера.

Оставаясь идеалистом во взглядах на общественную жизнь, Белинский не смог правильно понять сущность нации и национального характера. Его суждения о национальном характере во многом противоречивы. С одной стороны, в борьбе против реакционной идеологии 30—40-х годов, которая трактовала национальный характер как нечто абсолютно неизменное и пыталась истолковать национальный характер русского народа в религиозно-охранительном духе, Белинский приходил к мысли об изменчивости психических свойств народа, о зависимости их от исторических условий. С другой стороны, вследствие идеалистического взгляда на историю сама историческая жизнь народа рассматривалась нередко Белинским как плод «субстанции» народа, его мирозерпания, его национального характера. Естественно, что Белинский не смог выработать научного представления о национальном своеобразии искусства, как выражении национального характера.

Несмотря на эту историческую ограниченность, взгляды Белинского на национальное своеобразие искусства были глубоко прогрессивны. Они резко противостояли как националистическим теориям, абсолютизовавшим национальную самобытность, так и космополитическим попыткам объявить национальное своеобразие народов, а следовательно, и национальное своеобразие их искусства признаком отсталости. Выступления Белинского в защиту национального своеобразия искусства, мысли критика о том, что национальный характер творчества — достоинство и сила художника, во многом сохраняют свое значение и в наши дни.

Как указывалось выше, народность искусства Белинский связывал с верным изображением особенностей жизни данного народа. Но ведь «народ» не является единым; уже в ранних своих работах критик с горечью констатировал глубокий разрыв между жизнью так называемого «образованного общества» и жизнью народных масс. Когда же искусство и литература являются подлинно народными — в тех ли случаях, когда они изображают жизнь простого народа, или же тогда, когда они обращаются к жизни «образованного общества»?

Белинский вел упорную борьбу против двух тенденций в понимании отношения литературы и искусства к различным сословиям и классам народа. С одной стороны, он неутомимо боролся против попы-

ток истолковать народность литературы как «простонародность» и свести круг народных произведений русской литературы к тем, в которых изображается жизнь низших сословий. Он изобличал лженародность такого рода произведений Булгарина, Кукольника, Полевого, изображавших жизнь простого народа с реакционных позиций, идеализировавших патриархальную отсталость этой жизни. С другой стороны Белинский выступал против аристократизма и светскости в литературе, против стремления ограничить литературу изображением быта высшего общества, дворянства. Он неустанно доказывал, что народность литературы требует верного отображения жизни *различных* сословий и общественных групп, составляющих нацию, их быта, нравов, чувств и устремлений.

В 40-х годах Белинский уделял все больше и больше внимания доказательству важности всестороннего изображения в литературе жизни простого народа. Последние годы его литературной деятельности могут быть без преувеличения названы годами борьбы за мужика в русской литературе. Эта борьба была проникнута стремлением сделать русскую литературу могучим художественным обличием ужасов крепостнического гнета.

Подлинным итогом борьбы Белинского за демократизацию русской литературы является знаменитое «Письмо к Н. В. Гоголю». С гневом и горечью критиковал здесь Белинский реакционные взгляды на народ, высказанные Гоголем в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Все письмо говорит о горячем уважении критика к русскому народу, вере в его силы и его великие судьбы в будущем. Призывом к русской литературе — содействовать пробуждению и воспитанию народа — заканчивал Белинский свой литературный путь.

В 60-х годах Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов развили и дополнили эстетическое учение Белинского.

Вклад *Николая Гавриловича Чернышевского* (1828—1889) в развитие эстетической мысли состоит прежде всего в теоретическом обосновании материалистического взгляда на искусство, как на воспроизведение действительности в художественных образах.

Чернышевский понимал, что для доказательства правоты этого взгляда на искусство необходима всесторонняя критика идеалистической эстетики, ставившей искусство, как свободное проявление духа, выше действительности, в которой духовное начало не выступает, по мнению идеалистов, в своей полноте и свободе. Критике идеалистических представлений об искусстве была посвящена важнейшая эстетическая работа Чернышевского — магистерская диссертация «Эстетические отношения искусства к действительности» (1853 г.).

Подвергая анализу отношение искусства к действительности, Чернышевский стремился доказать, что: 1) искусство возникает не из одной лишь потребности человека в прекрасном, а из совокупности человеческих потребностей; 2) содержание искусства не ограничивается прекрасным, а обнимает собой все «общественно-интересное» для человека; 3) искусство служит не только предметом эстетического наслаждения, но и средством познания жизни.

Чернышевский утверждал, что эстетики-идеалисты глубоко неправы, считая, что искусство обязано своим происхождением стремлению человека к абсолютно прекрасному. Такой взгляд, говорил Чернышевский, неверен уже потому, что стремление к прекрасному не существует в человеке изолированно от других его стремлений и потребностей. «Действительно существует человек,— писал Чернышевский,— а идея прекрасного есть только отвлеченное понятие об одном из его стремлений... В каждом человеческом действии принимают участие все стремления человеческой натуры, хотя бы одно из них и являлось преимущественно заинтересованным в этом деле. Потому и искусство производится не отвлеченным стремлением к прекрасному (идею прекрасного), а совокупным действием всех сил и способностей живого человека»¹⁵⁷.

Попытки вывести искусство из стремления человека к абсолютно прекрасному ошибочны, по убеждению Чернышевского, также потому, что они основаны на неверном представлении, будто прекрасное в реальной действительности несовершенно и не может удовлетворить человека. В работе «Эстетические отношения искусства к действительности» Чернышевский подробно рассмотрел доводы, при помощи которых сторонники идеалистической эстетики пытались доказать несовершенство прекрасного в природе, и показал несостоятельность этих доводов.

Чернышевский подверг критике идеалистическое понимание прекрасного, служившее основанием взгляда на искусство как на деятельность, посредством которой человек удовлетворяет свое стремление и совершенно прекрасному. Идеалистическому определению прекрасного, как проявления идеи в чувственном облике, он противопоставил новое, материалистическое определение. Прекрасное, по Чернышевскому, есть жизнь, точнее та жизнь, какой она должна быть по нашим понятиям о жизни: «Прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям; прекрасен тот предмет, который выказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни...»¹⁵⁸

Выдвигая это определение, Чернышевский исходил прежде всего из убеждения, что прекрасное существует в самой действительности, а не вносится в нее человеком.

Высказанный Чернышевским взгляд на прекрасное был крупным достижением эстетической мысли. Определение прекрасного, данное русским мыслителем, справедливо подчеркивало совершенство красоты в реальном мире. Вместе с тем оно отнюдь не означало идеализации существующей действительности. Понимание Чернышевским прекрасного оставляло широкий простор для преобразования человеком мира с целью сделать окружающую действительность полностью отвечающей представлениям человека о жизни, какой она должна быть.

Связывая прекрасное с представлениями человека о жизни, какой она должна быть, Чернышевский пропигандировал указывал на различие понятий о прекрасном у представителей различных социальных групп и классов. Так, в «Эстетических отношениях искусства к действительности» он на примере представлений о женской красоте показывал различие понятий о прекрасном у трудящегося человека, «простолю-

дина», с одной стороны, и у человека, принадлежащего к господствующим классам,— с другой.

Однако определение прекрасного, данное Чернышевским, обладало известной ограниченностью, которая состояла прежде всего в том, что оно не раскрывало вполне общественной сущности прекрасного и не объединяло органически объективного и субъективного моментов в прекрасном. Несмотря на отдельные интересные и плодотворные попытки установить социальную обусловленность представлений о прекрасном, Чернышевский в целом исходил в суждениях о прекрасном из понятий и представлений о «жизни, какой она должна быть», собственных, по его мнению, «нормальной», «здоровой» человеческой природе. На его суждениях лежала поэтому печать антропологизма и неисторичности.

Чернышевский понимал, что необходимо учитывать своеобразие формы прекрасного в различных областях — в природе, в человеческой жизни и в искусстве. Об этом говорит, в частности, его замечание о различии между тем, что прекрасно в своей сущности, и тем, что, не будучи прекрасным по природе, прекрасно изображено искусством. Он справедливо отмечал: «...*Прекрасно нарисовать лицо*» и «*нарисовать прекрасное лицо*» — две совершенно различные вещи»¹⁵⁹. Однако данное им определение прекрасного не содержало в себе тех моментов, которые указывали бы не только на общие, но и на специфические черты прекрасного в природе, в человеческой жизни и в искусстве.

Недостаточное внимание к специфическим особенностям прекрасного в искусстве по сравнению с прекрасным в действительности сказалось и в решении Чернышевским вопроса о сравнительной эстетической ценности явлений действительности и произведений искусства. Справедливо критикуя положения идеалистической эстетики о превосходстве прекрасного в искусстве над прекрасным в реальном мире, Чернышевский попытался доказать, что прекрасное в искусстве всегда ниже прекрасного в действительности. Намеренно заостряя эту мысль в полемике против идеалистической эстетики, он впадал здесь в односторонность, приписывая порой эстетическую ценность произведений искусства и высказывая ошибочные положения об искусстве — как «суррогате» действительности.

Определяя искусство как воспроизведение действительности, т. е. явлений природы и человеческой жизни, Чернышевский утверждал также, что это определение должно быть дополнено указанием на то, какие именно явления действительности воспроизводятся искусством. По убеждению Чернышевского, предметное содержание искусства не исчерпывается сферой прекрасного, возвышенного, комического, а охватывает собой все, что в действительности (в природе и в жизни) интересно человеку; «общественноинтересное в жизни — вот содержание искусства»¹⁶⁰.

Выведенное Чернышевским определение содержания искусства как «общественноинтересного» выражало характерное для всей революционно-демократической эстетики стремление расширить предметное содержание искусства. Ориентируя искусство на изображение не только светлых,

по и темных, отрицательных сторон жизни, революционеры-демократы утверждали право искусства на критику и обличение самодержавно-крепостнического строя, мерзости и несправедливости эксплуататорских общественных порядков вообще. Положение Чернышевского об «общеприятном» как содержании искусства теоретически обосновывало прогрессивные критические устремления деятелей русского искусства XIX в.

Чернышевский разъяснял, что понимание искусства как воспроизведения действительности нельзя отождествлять с теорией, рассматривающей искусство как «подражание природе». Воспроизведение не есть подделка под действительность, копирование внешней формы, оно требует передачи внутреннего содержания явлений, выражения существенного, характерного в них. Воспроизведение в отличие от простого подражания предоставляет простор творческим силам художника, деятельности творческой фантазии. Чернышевский специально подчеркивал, что принимаемое им воззрение на искусство отнюдь не лишает художника «того существеннейшего человеческого права и качества, чтобы смотреть на объективную действительность только как на материал, только как на поле своей деятельности, и, пользуясь ею, подчинять ее себе»¹⁶¹.

Большое внимание уделил Чернышевский вопросу о назначении и задачах искусства. Признавая, что искусство должно доставлять человеку эстетическое наслаждение, он вместе с тем рассматривал искусство как своеобразное познание мира, разъяснение жизненных явлений. «Воспроизведение жизни,— писал он,— общий, характеристический признак искусства, составляющий сущность его; часто произведения искусства имеют и другое значение — объяснение жизни; часто имеют они и значение приговора о явлениях жизни»¹⁶².

Чернышевский значительно углубил начатую Белинским критику теории «искусства для искусства». Его внимание было устремлено прежде всего на раскрытие политической сущности этой теории. Чернышевский чрезвычайно убедительно показал, что разговоры о «чистом» искусстве на деле являются ширмой, прикрывающей определенную политическую тенденциозность в искусстве. «Литература,— писал он,— не может не быть служительницей того или другого направления идей: это назначение, лежащее в ее натуре,— назначение, от которого она не в силах отказаться, если бы и хотела отказаться. Последователи теории «чистого искусства», выдаваемого нам за нечто должностное, быть чуждым житейских дел, обманываются или притворяются: слова «искусство должно быть независимо от жизни» всегда служили только прикрытием для борьбы против не нравившихся этим людям направлений литературы, с целью сделать ее служительницей другого направления, которое более приходилось этим людям по вкусу»¹⁶³.

Чернышевский указал также, какому именно идейному направлению хотела подчинить литературу и искусство сторонники «чистого» искусства в России того времени. Если внимательно взглянуть, говорил он, в произведения, созданные поборниками «чистого» искусства или восхваляемые ими, то окажется, что произведения эти проныкуны

идеями и настроенными «изящного эпикуреизма», т. е. проповедают примирение с жизнью и наслаждение ею. В современных Чернышевскому исторических условиях такое идейное направление уводило искусство от интересов и потребностей народа, превращало его в игрушку господствовавших классов. Революционер и демократ, защитник интересов трудящихся масс, Чернышевский превосходно раскрыл реальный классовый смысл проповеди «примирения с жизнью»; по его словам, «изящный эпикуреизм» «может приходиться по вкусу только немногим счастливым празднюльщикам, а для огромного большинства людей такая тенденция всегда казалась и будет казаться безвкуса или даже решительно противна»¹⁶⁴.

Возражая сторонникам «чистого» искусства, пытавшимся оторвать искусство от запросов современности, Чернышевский доказывал, что связь с насущными общественными потребностями, с передовыми идеями времени дает искусству подлинную, действительную силу. Он утверждал, что теория «искусства для искусства» пагубна для развития художественных талантов. «Поэзия,— говорил он,— есть жизнь, действие, (борьба), страсть; эпикуреизм в наше время возможен только для людей бездейственных, чуждых исторической жизни, потому в эпикуреизме нашего времени очень мало поэзии. И если справедливо, что живая связь с разумными требованиями эпохи дает энергию и успех всякой деятельности человека, то эпикуреизм нашего времени не может создать в поэзии ровно ничего сколько-нибудь замечательного»¹⁶⁵.

Вслед за Белинским Чернышевский утверждал, что передовая, прогрессивная тенденция способствует правдивости и жизненности художественных образов, ложное же идейное направление, уводя художника от жизненной правды, губит талант, снижает художественное достоинство произведений искусства.

Николай Александрович Добролюбов (1836—1861) развивал и защищал высказанный Белинским и Чернышевским взгляд на сущность и общественную роль искусства и литературы.

Рассматривая отношение искусства, и в частности литературы, к действительности, Добролюбов особое внимание уделял доказательству того, что литература воспроизводит замечающуюся жизнь и потому сама изменяется и развивается соответственно изменениям, происходящим в жизни. На этом основании Добролюбов утверждал, что отправным пунктом при суждении о произведении искусства должна быть реальная жизнь со всеми особенностями данной ступени ее развития, а не абстрактные, застывшие эстетические нормы и каноны. Он выступал против попыток оценивать художественные произведения с точки зрения «вечных» эстетических правил. Добролюбов показывал опасность отставания от жизни для критики, опирающейся на отвлеченные, неизменные эстетические нормы; он справедливо говорил, что такая критика, «осудив себя на рабство пред господствующей теорией», обрекает себя и «на постоянную бесплодную вражду ко всякому прогрессу, ко всему новому и оригинальному в литературе»¹⁶⁶. Обоснование и пропаганда принципа жизненной ориентации литературной и

художественной критики составляют серьезную историческую заслугу Добролюбова.

В работах Добролюбова широко освещен вопрос о критериях оценки художественных произведений и творчества художника в целом.

Добролюбов неоднократно говорил, что первым требованием, предъявляемым к литературному произведению, должно быть требование жизненной правды. Наиболее полную характеристику тех качеств, которыми определяется, по его мнению, сравнительная степень достоинства и значения художественного произведения, Добролюбов дал в известной статье о «Грозе» А. Н. Островского («Луч света в темном царстве»). «О достоинстве,— писал он здесь,— мы судим по широте взгляда автора, верности понимания и живости изображения тех явлений, которых он коснулся»¹⁶⁷.

Но как определить «широту взгляда» писателя, «верность понимания» им жизненных явлений? Конечным критерием является в данном случае для Добролюбова соответствие идей, объективно содержащихся в художественном произведении, «естественным», «правильным» стремлениям человека. Добролюбов (так же как и Чернышевский) разделял человеческие стремления и потребности на «естественные», т. е. отвечающие требованиям «природы» человека, и «искусственные», возникающие в силу искажения человеческой природы в ненормальных общественных условиях. Такое разделение, несомненно, носило на себе черты просветительства, поскольку оно основывалось на признании существования вечных, внеисторических свойств и стремлений неизменной «человеческой природы». Необходимо, однако, учитывать, что в глазах Добролюбова «естественные» стремления человеческой природы — это стремления и потребности трудящегося человека (прежде всего потребности свободного труда и независимости личности от чужого произвола). Глубоко убежденный в том, что естественные стремления человеческой природы не могут быть заглушены и требуют своего удовлетворения, Добролюбов связывал общественную роль литературы со служением этим стремлениям. Поэтому он и считал, что мерой достоинства творчества писателя или отдельного литературного произведения является то, «насколько служат они выражением [естественных] стремлений известного времени и народа»¹⁶⁸. Эти стремления могут быть выражены разными писателями с различной силой и глубиной; здесь, по словам Добролюбова, «степени могут быть бесчисленны»¹⁶⁹.

Таким образом, критерий оценки литературных произведений, выдвинутый Добролюбовым, объединял в себе требования передовой идейности (выражение «естественных» стремлений известного времени и народа), художественности (правдивость и «живость» изображения) и народности (ибо «естественные» стремления человека понимались Добролюбовым как интересы и потребности народных масс).

Важным вкладом Добролюбова в эстетическую теорию русской революционной демократии была разработка вопроса о художественной правде и путях ее достижения.

Разъясняя понятие правды в литературе, Добролюбов прежде всего вслед за Белинским и Чернышевским обращал внимание на то, что

правду эту не следует понимать как точное воспроизведение фактов действительной жизни. Художник, говорил Добролюбов,— не пластинка для фотографии; воспроизводя действительность, он творчески преобразует, видоизменяет ее. «Художник дополняет отрывочность схватченного момента своим творческим чувством, обобщает в душе своей частные явления, создает одно стройное целое из разрозненных черт, находит живую связь и последовательность в бессвязных, по видимому, явлениях, сливает и перерабатывает в общности своего мирозерцания разнообразные и противоречивые стороны живой действительности»¹⁷⁰.

Что же нужно для того, чтобы создание художника, являющееся результатом творческой переработки материала действительности, было бы правдиво, отображало бы эту действительность верно?

Отвечая на этот вопрос, Добролюбов выдвигал на первый план три главных признака художественной правды.

Во-первых, говорил он, художественная правда требует изображения существенных, характерных, а не случайных и внешних черт действительной жизни. Если, например, даже самые пелёные романы и мелодрамы нельзя назвать безусловной неправдой, ибо изображаемые в них чувства и события могут иметь место в жизни как своего рода уродливая случайность, то все же в этих произведениях отсутствует художественная правда; «...неправда подобных романов и мелодрам именно в том и состоит, что в них берутся случайные, ложные черты действительной жизни, не составляющие ее сущности, ее характерных особенностей»¹⁷¹.

Во-вторых, для правдивости художественного произведения нужно, чтобы оно давало верное представление о жизненном смысле того или иного явления; о его действительном месте и значении в совокупности фактов и событий жизни.

В-третьих, для соблюдения требований художественной правды необходимо, чтобы связь событий в художественном произведении, его внутренняя «логика» соответствовала естественному ходу событий в действительной жизни. «В произведениях исторического характера,— писал Добролюбов,— правда должна быть фактическая; в беллетристике, где происшествия вымышлены, она заменяется логической правдой, то есть разумной вероятностью и сообразностью с существующим ходом дел»¹⁷².

Вслед за Белинским Добролюбов связывал художественную правду в литературе с правдивым изображением типических характеров.

Добролюбов определял тип в литературе как создание художника, выражающее в себе «все существенные черты всех частных явлений этого рода, прежде замеченных художником»¹⁷³. Так, о характере Катерины в «Грозе» Островского критик писал: «...Здесь является перед нами лицо, взятое прямо из жизни, но выясненное в сознании художника и поставленное в такие положения, которые дают ему обнаружиться полнее и решительнее, нежели как бывает в большинстве случаев обыкновенной жизни. Таким образом, здесь нет дагерротипной точности, в которой некоторые критики обвиняли Островского; но есть именно художественное соединение однородных черт, проявляющихся

в разных положениях русской жизни, но служащих выражением одной идеи» 174.

Добролюбовым особенно широко была развита мысль о социальной обусловленности человеческого характера. Анализируя характеры, созданные Тургеневым, Гончаровым, Островским, Добролюбов постоянно стремился вскрыть социальные причины формирования того или иного характера. Так, утверждая, что главную черту характера Обломова составляет решительная неспособность к какому-либо практическому делу, Добролюбов доказывал, что лень и апатия — вовсе не врожденные черты «патуры» Обломова, а результат воспитания и положения Ильи Ильича как «барина», т. е. следствие общественных условий, давших неверное направление развитию человеческой природы.

Критика обстоятельств, искажающих и уродующих человеческую натуру, характерна и для анализа Добролюбовым типов «самодуров», населяющих «темное царство», изображенное Островским. Так, характеризуя Большова («Свои люди — сочтемся») как грубого самодура и отвратительного эгоиста, вся мораль которого основана на правиле «чем другим красть, так лучше я украду», Добролюбов в то же время говорил, что по натуре Самсон Силич — вовсе не злодей и не чудовище, но обстоятельства жизни заглушили в нем все положительные стороны натуры, не внушили ему никаких нравственных понятий. По мнению критика, гадость и пошлость Большова, явившиеся следствием неправильных условий жизни, убеждают в том, что низость и преступления не лежат в природе человека, а порождаются определенными общественными отношениями.

Добролюбов и Чернышевский глубже и последовательнее своих предшественников развили идею о социальной обусловленности типических характеров. Они поставили эту идею на службу критическому разоблачению искусством антинародных общественных порядков. В то же время революционеры-демократы были убеждены в том, что не только обстоятельства влияют на людей, но и люди способны изменить, преобразовать общественные отношения. Они ориентировали искусство и литературу на создание образов положительных героев, борющихся против общественного строя, основанного на эксплуатации и порабощении одной части общества другой его частью. Они стремились помочь русской литературе уяснить черты современного положительного героя, показать пути к созданию его образа. Огромное значение в борьбе русской революционно-демократической эстетики за положительного героя в литературе имели образы «новых людей», например образ революционера Рахметова, созданный Чернышевским в его знаменитом романе «Что делать?».

Вклад, внесенный Добролюбовым в разработку вопроса о народности искусства, связан прежде всего с развитием и обоснованием взгляда на народность искусства как на выражение в художественных произведениях интересов, стремлений и потребностей народа.

Уже в статье «О степени участия народности в развитии русской литературы» (1858 г.) Добролюбов ясно высказал убеждение, что народность творчества писателя определяется тем, насколько идейное со-

державные его произведений выражает взгляды и стремления народа, насколько народной является точка зрения, с которой писатель смотрит на изображаемые им явления. «...Чтобы быть поэтом истинно народным,— говорил критик,— надо... проникнуться народным духом, прожить его жизнью, стать вровень с ним, отбросить все предрассудки сословий, книжного учения и пр., прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ...»¹⁷³

Как представитель нового поколения в русском освободительном движении — поколения революционеров-разночинцев, Добролюбов стремился поднять русскую литературу на новую ступень, теснее связать ее с народной жизнью.

Добролюбов, так же как Белинский и Чернышевский, не связывал понятие народности литературы с обязательным изображением писателем жизни и быта самих народных масс; он считал, что народным может быть и произведение, рисующее жизнь других сословий, если эта жизнь будет показана с народной точки зрения. Вместе с тем Добролюбов считал важным и специальное разъяснение того, в чем выражается народность произведений, которые посвящены изображению жизни народных масс.

Для революционного демократа Добролюбова, страстно жаждавшего народного восстания против самодержавного правительства, народная точка зрения в произведениях, рисующих жизнь народа, должна была выразиться прежде всего в показе сил, дремлющих в народных массах, в изображении народа как решающей силы исторических событий.

Добролюбов, как и Чернышевский, не закрывал глаза на забитость, невежественность, неорганизованность масс крепостного крестьянства. Но, глубоко веря в возможность народной крестьянской революции в России, критик считал, что русская литература должна показать таившиеся в народе силы, способность к революционному протесту.

Эстетическая теория, созданная Белинским, Чернышевским, Добролюбовым, пропагандируемая и отчасти развиваемая их последователями, отразила в себе как сильные стороны революционно-демократической идеологии, так и ее неизбежную историческую ограниченность.

Русские революционеры-демократы многосторонне разработали и обосновали материалистическое понимание отношения искусства к действительности. Рассматривая искусство как воспроизведение реальной действительности и в первую очередь человеческой жизни, они подчеркивали, что искусство — это вид человеческого творчества, проявление активности человека, целенаправленное творческое преобразование воспроизводимой действительности. Не противопоставляя друг другу искусство и науку, революционные демократы рассматривали их как специфические формы познания, каждая из которых обладает своими особенностями. Однако революционно-демократическая эстетика в силу ограниченности ее философских основ не дала объяснения и обоснования художественного образа как особой формы отражения действительности в искусстве. Она не смогла вскрыть исторические закономерности

развития искусства, понять это развитие в его зависимости от изменений в общественном базисе.

Русские революционеры-демократы дали последовательно-демократическое решение вопроса об общественной роли искусства. Критика ими теории «искусства для искусства» была во всей домарксистской эстетике самой глубокой, многосторонней, боевой и демократической критикой этой теории. Связывая судьбы искусства в России с борьбой против самодержавно-крепостнического строя, революционные демократы подвергли критике и положение искусства в капиталистическом обществе. Белинский, Герцен, Салтыков-Щедрин ярко показали падение искусства, подчиненного вкусам и запросам буржуазии. Революционеры-демократы чрезвычайно близко подошли к пониманию того, что победивший и упрочившийся капитализм враждебен развитию искусства. Но, оставаясь утопическими социалистами, действуя в условиях неразвитого капитализма в России, они не смогли увидеть реальные исторические перспективы развития искусства, связать это развитие с классовой борьбой пролетариата.

Русские революционеры-демократы тесно связали понятия народности и реализма в искусстве. Понимание Чернышевским и Добролюбовым народности искусства как выражения народных стремлений и потребностей было самым глубоким и последовательно-демократическим во всей домарксистской эстетике. Однако в нем сказалась и неизбежная историческая ограниченность революционно-демократической мысли. Не владея вполне научными представлениями о классах и классовой борьбе, революционеры-демократы не смогли выяснить соотношение народности и классовости искусства. Исторически обусловленные стремления и потребности народных масс они рассматривали как естественные, вечные стремления «человеческой природы».

Эстетическая теория русских революционных демократов, явившаяся высшим этапом в развитии домарксистской эстетики, несмотря на присущие ей черты исторической ограниченности, намного возвышалась над уровнем западноевропейской буржуазной эстетической мысли середины XIX в. В письме к Е. Паприц Энгельс отмечал, что историческая и критическая школа в русской литературе «стоит бесконечно выше всего того, что создано в Германии и Франции официальной исторической наукой»¹⁷⁸.

Революционно-демократическая эстетика оказала огромное прогрессивное влияние на развитие русского искусства; ее идеи нашли горячих приверженцев в лице передовых мыслителей и художников народов России (например, Налбандян в Армении, Чавчавадзе в Грузии, Ахундов в Азербайджане, Шевченко на Украине и др.). Передовые деятели искусства и общественной мысли в славянских странах (например, Благоев и Ботев в Болгарии, Маркович в Югославии и др.) в своей деятельности опирались на эти идеи и развивали их применительно к условиям своих стран. Эстетика революционных демократов сыграла чрезвычайно большую роль в воспитании передовых взглядов на искусство и его общественные задачи. Лучшие традиции этой эстетики восприняты и продолжены марксистско-ленинской эстетикой.

а) Эстетические взгляды Маркса и Энгельса

Возникновение марксизма явилось величайшей революцией в общественных науках. С появлением теоретической основы марксизма — диалектического и исторического материализма — начинается новая эпоха в развитии человеческого знания — эпоха подлинно научного понимания законов развития природы, общества и человеческого мышления.

Эстетические воззрения *Карла Маркса* (1818—1883) и *Фридриха Энгельса* (1820—1895) являются составной частью их философской теории и практически-политической борьбы за освобождение трудящихся от капиталистического рабства. Обладая энциклопедическими познаниями в области истории мирового искусства и мировой эстетической мысли, Маркс и Энгельс по мере разработки своей теории создавали и последовательно научную, диалектико-материалистическую эстетическую концепцию.

Домарксистская эстетика поставила ряд вопросов, касающихся исторического творчества и эстетического восприятия. Однако в силу классовой ограниченности она не сумела с подлинно научных позиций решить важнейшие проблемы теории искусства. Ограниченность домарксистской эстетики заключается в том, что она не смогла до конца последовательно раскрыть социальную природу искусства, его обусловленность в конечном счете развитием материальной основы общества. На идеалистический лад уже Гегель поставил проблему целостного рассмотрения всех сторон человеческой деятельности. Он, например, говорил, что нельзя историю философии, равно как и искусства, изучать в отрыве от государственного строя, нравов, науки и культуры данного народа. Гегель полагал, что у различных общественных явлений, каковы государство, наука, искусство и т. д., имеется «один и тот же общий корень». Что же является этим общим корнем? «Дух», — отвечал идеалист. Разумеется, такой ответ нельзя признать сколько-нибудь удовлетворительным, ибо ссылка на «дух времени» ничего не объясняла.

Величие Маркса и Энгельса состоит в том, что они первые в истории человеческой мысли с диалектико-материалистических позиций объяснили процесс развития общества. По этому вопросу их предшественники имели лишь спорадические догадки. Маркс и Энгельс создали подлинно научную философию — диалектический и исторический материализм, — которая ставит своей задачей познать развитие природы, общества и мышления как единый, связанный закономерный процесс.

Маркс и Энгельс считали, что история общества есть продолжение истории природы. Вместе с тем они были далеки от отождествления природных и общественных закономерностей. Маркс и Энгельс показали, что существуют общие и специфические законы. Задача науки как раз и состоит в том, чтобы исследовать природу и общество со стороны их общих черт и отличительных особенностей.

Общество, говорили Маркс и Энгельс, представляется в виде живой, динамической системы, где различные явления и элементы находятся в постоянном взаимодействии. Поэтому ни одно явление этой системы не может быть понято в отрыве от других общественных явлений. Это положение имеет силу и по отношению к искусству.

Маркс и Энгельс никогда и нигде не высказывались в том смысле, будто искусство не имеет своих, присущих только ему особенностей. Но в то же время они считали совершенно невозможным правильно понять искусство и литературу, исходя только из их внутренних, имманентных законов развития.

Искусство является частью целостного процесса истории, материальную основу которого составляет развитие производительных сил и производственных отношений, как двух неотрывных друг от друга сторон способа производства.

«Способ производства материальной жизни, — говорит Маркс, — обуславливает социальный, политический и духовный процессы жизни вообще. Не сознание людей определяет их бытие, а, наоборот, их общественное бытие определяет их сознание»¹⁷⁷. Такова гениальная формулировка Маркса коренного положения исторического материализма. Это положение является ключом для понимания всех общественных явлений — государства, права, морали, религии, науки, искусства и т. д. Величие Маркса состоит в том, что он своим учением о базисе и надстройке обосновал принцип материалистического монизма в истолковании всех общественных явлений, в том числе и искусства. С этого момента эстетика стала подлинной наукой, равно как теория и история литературы и искусства.

До Маркса самые существенные проблемы эстетики, теории и истории литературы и искусства оставались неразрешимой загадкой. Происхождение тех или иных форм искусства, их развитие, расцвет и упадок — все это было для теоретиков и историков домарковского периода непостижимым феноменом, поскольку все эти явления рассматривались в отрыве от экономической основы, изолированно от общественного бытия людей. Став на путь изучения чисто имманентных, внутренних законов развития искусства, современная буржуазная эстетика пришла к субъективистским выводам, к открытому отрицанию объективных законов развития искусства. А там, где отрицается наличие объективных закономерностей, там место науки занимают мифология и всякая иррационалистическая мистика.

Маркс еще в «Немецкой идеологии» указывал, что сознание никогда не может быть чем-либо иным, как осознанным бытием. Поскольку искусство является одной из форм общественного сознания, постольку первопричину всех его изменений следует искать в общественном бытии людей — экономическом базисе общества. А последний не застревает на одном и том же месте. На известной ступени своего развития материальные производительные силы общества приходят в противоречие с существующими производственными отношениями. Из форм развития производительных сил эти отношения превращаются в их оковы. Тогда наступает эпоха социальной революции.

«С изменением экономической основы, — говорит Маркс, — более или менее быстро происходит переворот во всей громадной надстройке. При рассмотрении таких переворотов необходимо всегда отличать материальный, с естественно-научной точностью констатируемый переворот в экономических условиях производства от юридических, политических, религиозных, художественных или философских, короче: от идеологических форм, в которых люди сознают этот конфликт (конфликт между производительными силами и производственными отношениями. — *Ред.*) и борются с ним. Как об отдельном человеке нельзя судить на основании того, что сам он о себе думает, точно так же нельзя судить о подобной эпохе переворота по ее сознанию. Наоборот, это сознание надо объяснять из противоречий материальной жизни, из существующего конфликта между общественными производительными силами и производственными отношениями»¹⁷⁸.

В этих общих положениях исторического материализма содержится и всеобщий принцип марксистской эстетики. Только с позиций исторического материализма могут быть объяснены и правильно поняты происхождение искусства и литературы, закономерность и направление их развития, их расцвет и упадок, их роль в жизни общества.

Исторический материализм усматривает в экономическом базисе определяющий принцип, определяющую закономерность исторического развития литературы и искусства и других надстроечных явлений. Формы идеологии — среди них литература и искусство — выступают в этой связи как нечто вторичное по отношению к базису.

Для Маркса капиталистическая формация представляет собой сложное и подвижное переплетение и взаимодействие ее различных сторон, где экономический фактор выступает как определяющий момент лишь в конечном счете. Эту мысль особенно четко сформулировал Энгельс в письме к Штаркенбургу: «Политическое, правовое, философское, религиозное, литературное, художественное и т. д. развитие основано на экономическом развитии. Но все они также оказывают влияние друг на друга и на экономическую основу. Дело обстоит совсем не так, что только экономическое положение является *единственной активной причиной*, а остальное является лишь пассивным следствием. Нет, тут взаимодействие на основе экономической необходимости, в *конечном счете* всегда прокладывающей себе путь... Следовательно, нет автоматического действия экономического положения, как это для удобства кое-кто себе представляет...»¹⁷⁹

Маркс и Энгельс неоднократно подчеркивали активную роль искусства в историческом процессе, они никогда не отрицали относительной самостоятельности, имеющей место в духовной деятельности людей. Такая относительная самостоятельность, отмечали они, есть и в литературе и в искусстве. Сам этот факт может быть объяснен реальным существованием общественного разделения труда.

Положение Маркса и Энгельса об относительной самостоятельности духовного производства несколько не противоречит их тезису о том, что экономический базис играет определяющую роль по отношению к идеологическим формам. Оно лишь указывает на сложность взаимодействия

между базисом и надстройкой. Маркс и Энгельс были всегда решительными противниками схематизма и догматики. В этом плане представляет громадный интерес мысль Маркса о возможности известной диспропорции между расцветом искусства и общим развитием общества. «Относительно искусства известно,— говорит Маркс,— что определенные периоды его расцвета не находятся ни в каком соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации. Например, греки в сравнении с современными народами или также Шекспир»¹⁸⁰. При этом Маркс подчеркивает, что некоторые формы искусства возможны только на низших ступенях социального развития, например героический эпос.

Поясняя свою мысль, Маркс ссылается на древнегреческое искусство. Известно, что греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву. Разве тот взгляд на природу и общественные отношения, которые лежат в основе греческой фантазии, а поэтому и греческого искусства, спрашивает Маркс, возможен при наличии сельфакторов, железных дорог, локомотивов и электрического телеграфа? «Не учитывая этого,— говорит Маркс,— можно прийти к иллюзии французов XVIII столетия, так хорошо высмеянной Лессингом. Так как в механике и т. д. мы ушли дальше древних, то почему бы нам не создать и свой эпос? И вот взамен «Илиады» появляется «Генриада»»¹⁸¹.

С точки зрения Маркса, экономическому подъему общества вовсе не обязательно соответствует такой же подъем в области литературы и искусства. Аналогичную мысль высказывает и Энгельс в письме к Шмидту. Он прямо указывает, что «страны, экономически отсталые, в философии все же могут играть первую скрипку: Франция в XVIII веке по отношению к Англии, на философию которой французы опирались, а затем Германия по отношению к первым двум»¹⁸².

Из приведенных высказываний Маркса и Энгельса видно, что они требовали соблюдения исторической конкретности при анализе тех или других идеологических явлений и решительно выступали против всяких форм схематизма. В этом отношении большой интерес представляет также письмо Энгельса Паулю Эрнсту. В нем основоположник марксизма упрекает критика за то, что вместо конкретного анализа при характеристике норвежского мещанства он кроит и перекраивает исторические факты по готовому шаблону. Уместно отметить, что аналогичную ошибку совершает и Плеханов в статьях о норвежском драматурге Ибсене.

О противоречивости капиталистической цивилизации имели представление многие писатели и философы до Маркса и Энгельса. Здесь можно было бы сослаться на «Письма об эстетическом воспитании человека» Шиллера, на художественные и теоретические произведения Гёте, на философию Гегеля, центральным вопросом которой как раз и является проблема противоречивости исторического развития. Гениальность Маркса заключается в том, что диспропорцию между развитием художественной культуры и развитием общества в целом он рассмат-

ривает как выражение более глубокой и более общей противоположности — между общественным производством и частной формой присвоения. Эта противоположность составляет основу всех других противоречий буржуазного общества. Она носит антагонистический характер и может быть разрешена лишь на путях социальной революции.

Из анализа противоречий капитализма Маркс делает для эстетики, теории и истории литературы и искусства тот чрезвычайно важный вывод, что «капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например искусству и поэзии»¹⁸³.

О том, что буржуазная форма общественности враждебна искусству и красоте, знали также, как мы помним, Шиллер, Гёте, Гегель, романтики, но все они не смогли ни объяснить этот факт, ни сделать из него правильные выводы. Маркс и Энгельс были далеки от того, чтобы ограничиться критикой капитализма. Для них положение о враждебности капитализма искусству и поэзии было лишь частью всеохватывающего целого — их общей теории исторического процесса. Вывод о враждебности буржуазного общества художественному творчеству Маркс и Энгельс делают на основе всестороннего анализа экономических и политических категорий капитализма. Для них важно прежде всего рассмотреть характер отношений в условиях буржуазной общественной системы. За вещественными категориями (товар, деньги, стоимость) Маркс и Энгельс видят отношения людей и в конце концов приходят к выводу, что все враждебные человечеству тенденции коренятся в капиталистической форме эксплуатации, разрушающей, уродующей и уничтожающей человека, лишаящей его инициативы, самостоятельности и независимости. Для Маркса и Энгельса враждебность капитализма духовному производству означает его враждебность трудящемуся человеку.

Путем анализа экономических категорий капитализма Маркс и Энгельс показывают, что буржуазный способ производства губит человека, раздробляет целостного индивида, превращает его в фрагмент некоего целого.

Гуманистический характер диалектико-материалистической эстетики с исключительной яркостью проявился там, где Маркс на анализе произведений Гёте и Шекспира раскрывает бесчеловечную сущность денег как орудия капиталистической эксплуатации. Ссылаясь на общеизвестное место из «Фауста» Гёте, Маркс пишет: «То, что существует для меня благодаря *деньгам*, то, что я могу оплатить, т. е. то, что могут купить деньги, это — *я сам*, владеец денег. Сколь велика сила денег, столь велика и моя сила. Свойства денег суть мои — их владельца — свойства и сущностные силы. Поэтому то, что я *есть* и что я *в состоянии* сделать, определяется отнюдь не моей индивидуальностью... Разве мои деньги не превращают всякую мою немощь в ее прямую противоположность?»¹⁸⁴.

С этой же точки зрения подходит Маркс к тем произведениям Шекспира, где дается картина извращающей, антигуманистической сущности денег в условиях буржуазного общества.

Эта извращающая и уродующая сила денег, отмечает Маркс, коренится в их сущности как «отчужденной мощи человечества».

Анализируя буржуазное общество, Маркс и Энгельс показывают, что экономическая основа капиталистической организации производства пагубно влияет на искусство. Сам капиталистический строй враждебен искусству и красоте. Спассти искусство можно лишь путем революционного преобразования общественных отношений. Только социальная революция создаст неограниченные возможности для бесконечного прогресса в развитии художественной культуры человечества. Таким образом, основные проблемы эстетики Маркс связывает с проблемами пролетарской революции. В лице пролетариата он видит истинного носителя прогресса в политической, экономической и культурной областях. Такова же и точка зрения Энгельса в этом вопросе. Указывая на то, что капитализм безусловно враждебен искусству и поэзии как общественная система, действующая на художественное творчество независимо от субъективности художника, Маркс и Энгельс в то же время отмечают, что последнюю все же нельзя сбрасывать со счета. Так, при разборе «Парижских тайн» Маркс показывает, что Э. Сю в угоду классовому пристрастию искажает и фальсифицирует действительность.

Справедливость эстетических взглядов Маркса и Энгельса подтверждается, во-первых, все углубляющимся кризисом современного буржуазного искусства, ставшего в своих крайних формах абсолютно бесприметным, во-вторых, успехами искусства социалистического реализма. Разумеется, указанные направления в развитии мирового искусства нельзя схематизировать — реально они протекают в крайне сложной, противоречивой форме. Но, что тенденции развития мирового искусства идут именно в таких направлениях, это ясно как день. Расцвет искусства в социалистическом обществе Маркс и Энгельс связывали с тем, что только социализм обеспечит подлинную свободу личности, поскольку раз и навсегда покончит со всякой эксплуатацией человека человеком. Маркс и Энгельс предвидели, что искусство в будущем коммунистическом обществе сделает такие успехи, которых не знала ни одна эпоха всемирной истории. Своими исследованиями в области эстетики основоположники пролетарского мировоззрения теоретически осветили путь к искусству будущего.

Маркс и Энгельс хорошо понимали, что одним анализом общественных условий, в которых развивается искусство, ограничиться нельзя. «...Трудность, — говорит Маркс, — заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны известными формами общественного развития. Трудность состоит в понимании того, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца»¹⁸⁵. Величие Маркса состоит в том, что здесь он подходит к вопросу с позиций историзма. Греческое искусство сохраняет свое обаяние именно потому, что оно отражает ту ступень истории, которую Маркс называет «детством человеческого общества». «И почему, — спрашивает Маркс, — детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень?»¹⁸⁶

Это высказывание Маркса имеет важное методологическое значе-

пно. Из него следует, что всякий анализ искусства должен начинаться с выяснения вопроса о том, что представляет собой отображенный в нем мир с точки зрения развития человечества. Вместе с тем Маркс считает не менее существенным выяснение того, как художник отобразил эту ступень человеческого общества. Речь, стало быть, идет о способе, методе отражения действительности.

Любое познание действительности, говорили Маркс и Энгельс, есть ее отражение в ощущениях, восприятиях, представлениях и мыслях человека. Это отражение может быть истинным или ложным, но оно будет все же отражением до и независимо от человека существующего внешнего мира. Вместе с тем Маркс и Энгельс идут дальше старого, метафизического материализма, применяя диалектику к теории познания. Материалистическую теорию познания Маркс и Энгельс применяют и к анализу искусства и литературы. Они отмечали, что художественное творчество является одним из способов отображения действительности. Нужно сказать, что здесь Маркс и Энгельс исходили не только из общих философских предпосылок, но и из художественной практики человечества. Им хорошо было известно, что все великие художники и писатели стремились к всеобъемлющему и верному воспроизведению действительности.

Из сказанного выше должно быть ясно, почему Маркс и Энгельс подчеркивали познавательное значение искусства. Так, характеризуя творчество английских романистов XIX в. — Диккенса, Теккерея, Броунте, Гаскелл, — Маркс пишет: «Современная блестящая школа романистов в Англии, чьи наглядные и красноречивые описания раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем это сделали политики, публицисты и моралисты, вместе взятые, изобразила все слои Буржуазии...»¹⁸⁷ Апологичную мысль развивает Энгельс, рассматривая творчество великого французского писателя-реалиста Бальзака. В своей «Человеческой комедии», отмечает Энгельс, Бальзак дает «самую замечательную реалистическую историю французского общества... из которой я даже в смысле экономических деталей узнал больше (например, перераспределение реальной и личной собственности после революции), чем из книг всех специалистов — историков, экономистов, статистиков этого периода, вместе взятых»¹⁸⁸.

Придавая громадное значение познавательной роли искусства, Маркс и Энгельс не случайно в центр своих эстетических изысканий ставят проблему реализма как такого художественного метода, который в полном объеме обеспечивает глубину и широкий охват отображения реального мира.

Маркс и Энгельс утверждают, что та действительность, которую отражает художник-реалист, вовсе не сводится к случайным, преходящим, мгновенно возникающим и исчезающим явлениям. Если художник довольствуется поверхностными, мимолетными фактами чувственно воспринимаемой действительности, ограничивается фотографической передачей того, что непосредственно воспринимается органами чувств, то такой художник далек от правдивого изображения реального мира. Критикуя младогегельянца Шеллигу, Маркс отмечает, что тот в своем

стремлении сконструировать самые случайные и самые индивидуальные определения предмета попадает в «рабскую подчиненность» от этого предмета. Всякое стремление к фиксации всего случайного, несущественного Маркс считает губительным для настоящего искусства. Искусство только тогда правдиво, когда оно живо передает существенное, закономерное в предмете и явлении, выражает их главные стороны.

Утверждая глубину проникновения художника в сущность действительности, Маркс и Энгельс выступают против схематизма в изображении окружающего мира. Так, по поводу драмы Лассалля «Франц фон Зикинген» Маркс пишет автору: «...основным твоим недостатком я считаю то, что ты пишешь *по-шиллеровски*, превращая индивидуумы в простые рупоры духа времени»¹⁸⁹. По поводу той же драмы Энгельс советовал Лассалю «за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира...»¹⁹⁰.

В этом же плане представляет большой интерес высказывание Маркса о правдивости в изображении политических деятелей. В связи с анализом двух книг А. Шеню и Л. Делаода, посвященных характеристике политических вождей, Маркс говорит, что было бы желательно, чтобы политические деятели «были, наконец, изображены суровыми рембрандтовскими красками во всей своей жизненной правде. Во всех существующих описаниях эти лица никогда не изображаются в их реальном, а лишь в официальном виде, с котурнами на ногах и с ореолом вокруг головы. В этих восторженных преображенных рафаэлевских портретах пропадает вся правдивость изображения»¹⁹¹.

Большое место проблемы реализма занимают в высказываниях Энгельса. Ему принадлежит признанное классическим определение реализма в литературе. «На мой взгляд, — говорит он, — реализм подразумевает, помимо правдивости деталей, правдивость воспроизведения типичных характеров в типичных обстоятельствах... которые их окружают и заставляют их действовать»¹⁹². Как видим, Энгельс проблемы реализма связывает с вопросом о типичном.

Согласно Марксу и Энгельсу, типичное не есть тощая абстракция какой-нибудь черты характера, ни натуралистическое «среднее», ни «идеальное» Шиллера, а диалектическое единство существенных черт, единство, в котором отражается во всем своем богатстве жизнь с ее важнейшими общественными, морально-философскими, идейными *противоречиями* эпохи. В типе органически соединяются закономерное и конкретно-являющееся, общечеловеческое и исторически преходящее, социально-всеобщее и индивидуальное. Эту мысль очень ярко выразил Энгельс в письме к М. Каутской. «Характеры той и другой среды, — писал Энгельс, — обрисованы с обычной для Вас четкостью индивидуализации; каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность, *этого*, как сказал бы старик Гегель; так оно и должно быть»¹⁹³.

Рассматривая искусство как отражение действительности, Маркс и Энгельс постоянно подчеркивали, что это отражение в условиях классово-антагонистических формаций всегда носит классовый характер. Господствующие классы, отмечал неоднократно Маркс, всегда пытаются

изобразить свои эгоистические интересы в качестве всеобщих, навязать другим классам свои представления и свои идеи. «Мысли господствующего класса,— говорит Маркс,— являются в каждую эпоху господствующими мыслями. Это значит, что тот класс, который представляет собой господствующую *материальную* силу общества, есть в то же время и его господствующая *духовная* сила»¹⁸⁴.

Ревизионисты всех мастей различными софизмами и ухищрениями пытаются опорочить марксистское учение о классах, классовой борьбе и классовом характере идеологических форм в условиях антагонистических формаций. Практика классовой борьбы на современном этапе, однако, опровергает все софизмы ревизионистов и подтверждает жизненность, силу и истинность марксистского учения.

Подчеркивая тот факт, что искусство всегда так или иначе связано с классовой борьбой и само является частью этой борьбы, Маркс и Энгельс были далеки от того, чтобы схематизировать данную проблему. Они никогда не рассматривали классы как нечто раз навсегда данное, неизменяющееся. В ходе исторического развития, указывали основоположники марксизма, меняется соотношение классов, меняется их роль в развитии общества. Соответственно изменяется и их роль в развитии духовной культуры. Так, в период борьбы с феодализмом буржуазия способна была создать значительные духовные ценности. Но, придя в результате антифеодальных революций к власти, она отказывается от того духовного оружия, которое сама же выковала в борьбе с феодализмом. Процесс распада буржуазной идеологии Маркс блестяще раскрыл на примере эволюции буржуазной политической экономии. Он указывает, что расцвет английской политической экономии относится «к периоду неразвитой классовой борьбы». Совершенно меняется дело, когда английская и французская буржуазия завоевывает политическую власть. «Начиная с этого момента,— говорит Маркс,— классовая борьба, практическая и теоретическая, принимает всё более ярко выраженные и угрожающие формы. Вместе с тем пробил смертный час для научной буржуазной экономии. Отныне дело шло уже не о том, правильна или неправильна та или другая теорема, а о том, полезна она для капитала или вредна, удобна или неудобна, согласуется с полицейскими соображениями или нет. Бескорыстное исследование уступает место сражениям наёмных писак, беспристрастные научные изыскания заменяются предвзятой, угодливой апологетикой»¹⁸⁵.

Сказанное Марксом относительно судеб буржуазной политической экономии и буржуазной исторической науки имеет определенное отношение и к буржуазному искусству и к буржуазной эстетике. Эволюция французской и английской литератур от Бальзака и Стендаля, Диккенса и Теккерея к писателям второй половины XIX в. подтверждает мысль Маркса и Энгельса о том, что после выступления пролетариата как самостоятельной исторической силы буржуазная идеология в целом оказывается на ущербе и деградирует по мере обострения классовой борьбы между пролетариатом и буржуазией. Этот процесс разложения буржуазной идеологии достигает кульминационного пункта в эпоху империализма.

Указывая на классовую обусловленность искусства в обществе, разделенном на враждебные классы, Маркс и Энгельс всегда выступали против упрощенной трактовки этой проблемы. Для них прогресс и реакция никогда не представлялись в виде абстракций. Маркс и Энгельс всегда учили подходить к этому вопросу конкретно-исторически. А история показывает, что представители консервативных классов в определенных исторических условиях иногда оказываются способными правильно схватывать отдельные стороны действительности. Критикуя Рикардо и Смита за то, что они рассматривали человеческую природу не как возникшую исторически, а как данную самой природой, Маркс отмечает: «Стюарт, который во многих отношениях, в противоположность XVIII веку, стоит, как аристократ, на исторической почве, избегал этой ограниченности»¹⁹⁶. Аналогичную мысль высказывает и Энгельс, анализируя творчество Бальзака. «Я считаю одной из величайших побед реализма,— писал Энгельс,— одной из наиболее ценных черт старика Бальзака то, что он принужден был идти против своих собственных классовых симпатий и политических предрассудков, то, что он *видел* неизбежность падения своих излюбленных аристократов и описывал их как людей, не заслуживающих лучшей участи, и то, что он *видел* настоящих людей будущего там, где их в то время единственно и можно было найти»¹⁹⁷.

Из приведенных высказываний Маркса и Энгельса видно, что для них формы идеологии есть не только выражение классового пристрастия, но и отражение действительности. А если это так, то идеолог, в том числе художник и писатель, иногда может выходить за пределы представлений своего класса. Он может более или менее верно схватывать существенные стороны действительности, разумеется, если данный идеолог не является угодливым апологетом реакционного класса и вследствие этого не потерял способности отражать объективную правду жизни.

Из всех рассуждений Маркса и Энгельса видно, что мировоззрению художника они придавали огромное значение. Подлинное реалистическое творчество, подчеркивали они, возможно лишь на основе прогрессивного мировоззрения. А это бывает лишь в двух случаях: во-первых, когда писатель связан с интересами эксплуатируемых общественных групп, во-вторых, когда господствующий класс находится на подъеме и еще способствует прогрессивному развитию общества.

В связи с анализом вопроса о классовой обусловленности искусства и роли мировоззрения в художественном творчестве Маркс и Энгельс касаются проблемы тенденциозности. Они всегда ценили прогрессивную тенденциозность. В письме к М. Каутской Энгельс отмечал: «Я ни в коем случае не противник тенденциозной поэзии как таковой. Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан были оба ярко выраженными тенденциозными поэтами, точно так же и Данте и Сервантес, а главное достоинство «Коварства и любви» Шиллера состоит в том, что это — первая немецкая политически-тенденциозная драма. Современные русские и норвежские писатели, которые пишут превосходные романы, все сплошь тенденциозны»¹⁹⁸. Вместе с тем Маркс и Энгельс были решительными

противниками «дурной тенденциозности». В их понимании «дурная тенденциозность» означала голое морализирование, прямую дидактику, превращение образов в «простые рупоры духа времени». Поэтов «Молодой Германии» Маркс и Энгельс как раз критиковали за художественную неполноценность их образов, за то, что «недостаток литературного искусства» они пытались «пополнить» «политическими намеками». Понятие истинной тенденциозности хорошо сформулировал Энгельс в только что процитированном письме. «...Я думаю,— писал он,— что тенденция должна сама по себе вытекать из положения и действия, без того, чтобы ее особо подчеркивали...»¹⁹⁹

Для Маркса и Энгельса задача познания сводится не только к истолкованию мира, но и к его революционному преобразованию. Будучи революционерами, Маркс и Энгельс рассматривали и искусство как орудие познания и преобразования мира. Они были до конца партийными в вопросах искусства, вели беспощадную борьбу с буржуазными и ревизионистскими тенденциями в вопросах эстетики. Маркс и Энгельс всегда уделяли большое внимание проблемам искусства, боролись за утверждение в нем высокой идейности и художественной полноценности, старались привлечь известных писателей, поэтов и художников на сторону пролетариата. Они заботливо опекали ростки нового, пролетарского искусства, всячески старались использовать в интересах пролетариата прогрессивное художественное наследие прошлого. Тем самым Маркс и Энгельс закладывали теоретические основы политики пролетарской партии в области искусства и литературы.

Громадная заслуга Маркса и Энгельса состоит в том, что они дали подлинно научное решение вопроса о происхождении и специфике эстетического чувства. Они были далеки от того, чтобы рассматривать эстетическое чувство как приращенное свойство человека. С их точки зрения, эстетическое чувство представляет собой одну из форм предметно-практического отношения к действительности, развившегося исторически.

Они рассматривают эстетическое сознание как способ освоения объективного мира. Термин «освоение» введен в обиход классиками немецкой философии, которые трактовали его идеалистически. Освоить мир, согласно Марксу,— это, с одной стороны, познать его, с другой — изменить в соответствии с целями и потребностями человека. В связи с этим он говорит о разных способах освоения действительности: научном, художественном, религиозном, практически-духовном. Следовательно, для Маркса эстетическое есть одна из возможных форм осознания мира и воздействия на него.

Исходным моментом исследований Маркса и Энгельса по вопросу об эстетическом является мысль о том, что эстетическое есть одна из форм, градей практического отношения человека к миру, что творчество «по законам красоты» возникает на основе трудовой деятельности и является ее дополнением.

Маркс и Энгельс сняли покров таинственности с эстетической деятельности человека. Они впервые подошли к решению этой проблемы с диалектико-материалистических позиций. Указав на связь искусства с трудом, Маркс и Энгельс были далеки от той точки зрения, которую

развил К. Бюхер в своей книге «Работа и ритм», где искусство рассматривается как простое, механическое следствие материально-трудовой деятельности. Человеческую практику Маркс и Энгельс понимали в самом широком смысле. Это дало им возможность правильно понять своеобразие эстетического творчества и восприятия, их относительную самостоятельность и законы развития, их активность по отношению к различным областям деятельности общественного человека.

Важно отметить, что основоположники марксизма рассматривали эстетическое чувство в неразрывной связи с познавательной деятельностью человека, равно как и с другими областями человеческой практики. Они учили решать проблемы искусства в связи с великими проблемами эпохи.

Изложенные мысли Маркса и Энгельса давно стали достоянием советских эстетиков, теоретиков и историков искусства. Они лежат в основе политики нашей партии по вопросам искусства и литературы, составляют ее философско-эстетический фундамент.

Уже при жизни Маркса и Энгельса их учение получило широкое распространение. Распространение марксизма вширь идет особенно бурно в период после Парижской Коммуны. Марксизм превращается в господствующую идеологию рабочего движения. Соратники и ученики Маркса и Энгельса много и плодотворно работали по распространению марксистских идей, в частности по пропаганде их эстетических воззрений.

б) Вопросы эстетики в трудах пропагандистов марксизма конца XIX — начала XX в.

Одним из талантливейших учеников и соратников Маркса и Энгельса является *Поль Лафарг* (1842—1911) — французский социалист, видный теоретик и пропагандист марксизма, автор ряда замечательных работ по диалектическому и историческому материализму, политической экономии, истории, языковедению и т. д. В. И. Ленин говорит о Лафарге как об одном «из самых талантливых и глубоких распространителей идей марксизма...»²⁰⁰

Велики заслуги Лафарга в борьбе против философского ревизионизма, в частности против дозунга «назад к Канту».

Плодотворна была борьба Лафарга против исторического идеализма, положения которого защищали в 90-х годах прошлого столетия Жорес, Э. Бакс, Вандервельде. Большое значение для защиты исторического материализма имела книга Лафарга «Экономический детерминизм Карла Маркса».

Основные положения исторического материализма Лафарг старался применить к анализу искусства и литературы. В своих многочисленных статьях по истории и теории искусства и литературы он защищал принципы марксистской эстетики.

Лафарг резко критикует буржуазное искусство за его фальшь и напыщенность. Он считает, что литература реакционной буржуазии не может быть правдивой. Ее лживость коренится в самих основах буржуазного строя. Буржуазная литература, подчеркивает Лафарг, «должна

была быть лживой, как ее объявления, рекламы, проспекты, и фальсифицированной, как ее товары»²⁰¹. Вместе с тем, говорит Лафарг, ни один господствующий класс не кричал так много об идеале, как буржуазия, потому что еще ни одному господствующему классу не нужно было прикрывать свои дела идеалистической болтовней. Это идеологическое шарлатанство — его вернейшее и самое действенное средство политического и экономического обмана. Буржуазия, отмечает Лафарг, очень много говорит о вечных идеях и принципах. В действительности же эти вечные идеи и принципы суть не что иное, как «приправы» к финансовым, промышленным или коммерческим рекламам. «Все политические изменения и экономические мощничества, — ядовито замечает Лафарг, — совершаются под сенью идей и принципов»²⁰².

Критика Лафаргом буржуазной демократии и буржуазной культуры не потеряла своего значения до настоящего времени.

Ценной является и его критика натурализма как художественного метода. Вообще борьба Лафарга за материалистическое понимание искусства, за реализм — ценнейший вклад в сокровищницу марксистско-ленинской эстетики.

Следует, однако, отметить, что в своих стремлениях к конкретизации исторического материализма Лафарг иногда впадает в упрощенчество.

Основная ошибка Лафарга заключается в том, что художественные явления он рассматривает только как выражение интересов тех или иных социальных групп, не раскрывая порой того, что искусство является *отражением* объективной действительности. Разумеется, степень объективности идеологии может быть различной. Это зависит от конкретно-исторических условий положения идеолога в данном обществе и т. д. Но это не исключает возможности в определенные периоды более или менее верного отражения действительности и идеологами господствующих классов. Лафарг же считал, что буржуазная литература необходимо должна быть только лживой. При таком подходе искусство и литература лишаются познавательной ценности, превращаются в простую иллюстрацию к истории.

К числу выдающихся учеников Маркса и Энгельса принадлежит также *Франц Меринг* (1846—1919) — издатель их произведений, историк германской социал-демократии, биограф Маркса. Он широко известен как публицист, историк, литературный критик и теоретик искусства и литературы.

Меринг, как и Лафарг, боролся за материалистическое мировоззрение, выступал против неокантианской и махистской ревизии марксизма. В лице Меринга Лопин видел «человека не только желающего, но и умеющего быть марксистом»²⁰³. Однако Меринг допускал ошибку, когда заявлял, что Маркс и Энгельс в естественнонаучной области оставались «механическими материалистами». Меринг явно переоценивал роль Канта в развитии немецкой классической философии и не всегда оказывался способным преодолеть кантовский агностицизм. Все это не могло не наложить отпечатка противоречивости на эстетику Меринга.

Эта противоречивость проявляется прежде всего в явной недооценке

материалистической эстетики просветителей и преувеличении заслуг «Критики способности суждения» Канта. Меринг выступает с резкой критикой теории «искусства для искусства», не замечая того, что кантовская концепция «чистого суждения вкуса» связана с позднейшими теориями «чистого» искусства. Меринг совершенно справедливо обрушивается на натуралистическую эстетику и в то же время сочувственно относится к кантовской идее автономии искусства по отношению к морали. Однако, когда Меринг начинает рассматривать конкретные художественные произведения, он вынужден отмечать связь морали и искусства.

При рассмотрении проблемы отношения между содержанием и формой Меринг некритически принимает шаллеровское положение о поглощении содержания при помощи формы. В своих же критических статьях Меринг в полном противоречии с этим ошибочным положением дает правильный анализ диалектики содержания и формы.

У Меринга имеются общие с Лафаргом ошибки, заключающиеся в упрощенном понимании связи между экономической основой общества и идеологическими явлениями. Как и Лафарг, Меринг порой слишком схематичен, прямолинеен, склонен к механическому объяснению связей между экономическим базисом и надстройкой. Когда таким способом ему не удается объяснить творчество какого-нибудь писателя, эстетические достоинства которого он признает, он делает совершенно неожиданный заключения. Выходящие уже за пределы материалистического объяснения явлений искусства: так, Мольер оказывается у него стоящим «выше борьбы классов».

Социологический схематизм Меринга был подвергнут критике Энгельсом в его письме к Мерингу от 14 июля 1893 г. Несмотря на неверность многих эстетических положений Меринга, его последние в целом представляет большую ценность. Революционное чутье каждый раз помогало Мерингу при решении конкретных вопросов отстаивать реалистические принципы в искусстве и литературе. Громадное значение имеют его статьи, направленные против лозунга «чистого» искусства, против натурализма. Его книга «Легенда о Лессинге» наряду с работой Чернышевского является лучшим исследованием о великом немецком просветителе.

Глубокую трактовку проблемы эстетики получили у Плеханова.

Георгий Валентинович Плеханов (1856—1918) — выдающийся последователь Маркса и Энгельса, пропагандист их учения. В своих многочисленных статьях, рефератах, докладах Плеханов отстаивал, развивал, защищал и пропагандировал учение Маркса и Энгельса об искусстве, глубоко ставил и решал кардинальные вопросы марксистской эстетики.

Известно, что В. И. Ленин очень высоко ценил теоретическое наследство Плеханова. «Его личные заслуги, — писал Ленин о нем, — громадны в прошлом. За 20 лет, 1883—1903, он дал массу превосходных сочинений, особенно против оппортунистов, махистов, народников»²⁰⁴.

Плеханов оставил богатейшее философско-эстетическое наследие, которое и по сей день не утратило своей актуальности. Глубокий смысл имеет положение Плеханова о том, что подлинным источником художе-

ственного вдохновения являются освободительные идеи пролетариата — «...Создаваемое современной нам борьбой классов настроение «мыслящих кругов» буржуазии, — писал Плеханов в 1908 г., — по необходимости обесцвечивает современное искусство. Тут самый капитализм, который в области производства является препятствием для употребления в дело всех тех производительных сил, которыми располагает современное человечество, является тормозом также и в области художественного творчества»²⁰⁶. В статье о Кнуде Гамсуне Плеханов прямо заявляет, что современному художнику невозможно вдохновляться правильной идеей, если он желает отстаивать позиции буржуазии в ее борьбе с пролетариатом.

Известно, что в политическом развитии Плеханова имели место различного рода срывы и ошибки. Это не могло не сказаться на его эстетических исканиях. Вместе с тем нужно отдать ему должное. Плеханов был первым русским марксистом, который сделал попытку связать проблемы эстетики с великими идеями научного социализма и рассмотреть их с позиций исторического материализма. Опираясь на работы Маркса и Энгельса и продолжая лучшие традиции русской революционно-демократической эстетики и литературной критики, Плеханов постоянно разоблачал антинаучные, идеалистические теории о литературе и искусстве. Он видел в литературе и искусстве могучее средство служения народу.

Главная мысль, которую Плеханов обстоятельно доказывает в своих лучших теоретических работах, заключается в том, что развитие научной эстетики возможно лишь на базе материалистического понимания истории. Первой работой Плеханова, где он доказывает применимость основного положения исторического материализма об определяющей роли материальных условий жизни людей к искусству, явились «Письма без адреса».

Для доказательства марксистского положения о том, что искусство обуславливается в конечном счете развитием производительных сил и производственных отношений, Плеханов обращается к первобытному искусству. На материале первобытного искусства, полагает он, легче всего показать, что искусство в самом начале своего возникновения теснейшим образом связано с условиями материальной жизни людей. При этом он отмечает, что непосредственное влияние экономики не всегда выступает в чистом виде. Уже в первобытнообщинном строе это влияние опосредствуется магией, мифологией. В более позднее время этот опосредствующий момент выступает еще более отчетливо. «В цивилизованном обществе, — говорит Плеханов, — эволюция изящных искусств определяется борьбой классов. Борьба классов, конечно, определяется экономической эволюцией, но действие экономической структуры во всяком случае посредственно»²⁰⁶.

Мысль о том, что борьба классов определяет содержание процесса развития искусства классово-антагонистических формаций, проходит через все те статьи, где ведется речь об искусстве феодальной и капиталистической формаций. В этом плане большой интерес представляет его статья «Французская драматическая литература и французская

живопись XVIII века с точки зрения социологии». Именно в этой статье Плеханов отмечает, что недостаточно сказать, что искусство и литература есть отражение жизни. «Чтобы понять, — пишет он, — как и в каком образом искусство отражает жизнь, надо понять механизм этой последней. А у цивилизованных народов борьба классов составляет в этом механизме одну из самых важных пружин. И только рассмотрев эту пружину, только приняв во внимание борьбу классов и изучив ее многообразные перипетии, мы будем в состоянии сколько-нибудь удовлетворительно объяснить себе «духовную» историю цивилизованного общества: «ход его идей» отражает собою историю его классов и их борьбы друг с другом»²⁰⁷. Таким образом, смена эстетических вкусов находится в полной зависимости от хода классовой борьбы. Стало быть, развитие эстетических принципов сполна определяется общественно-историческими условиями. Следовательно, развитие искусства представляет собой вполне познаваемый, законообразный процесс. Правда, при объяснении истории искусства Плеханов иногда прибегает к «психологическим законам» (закон симметрии, антитезы, подражания), квалифицируя их как «ключи» для объяснения истории идеологии. Этим самым Плеханов нарушает принцип материалистического монизма.

Имеется еще один существенный недостаток в методологии Плеханова. Он совершенно справедливо утверждает, что бытие определяет сознание и поэтому всякие изменения в идеологии нужно объяснять изменениями в общественном бытии людей. Каждая идеология определяется той средой, в которой она родилась и жила. В общем виде против такого заявления трудно возразить. Однако, когда Плеханов делает попытку конкретизировать это положение, он явно впадает в социологический схематизм.

Ход рассуждений Плеханова тут следующий: среда определяет позиции художника; художник замкнут в эту среду; следовательно, каждый художник прав по-своему. Из такого рода рассуждений делается потом объективистский вывод. «Я, — говорит Плеханов, — стремлюсь, по известному выражению, не плакать, не смеяться, а понимать. Я не говорю: современные художники «должны» вдохновляться освободительными стремлениями пролетариата. Нет, если яблоны должны а родить яблоки, а грушевое дерево приносить груши, то художники, стоящие на точке зрения буржуазии, должны восставать против указанных стремлений. Искусство времен упадка «должно» быть упадочным (декадентским). Это неизбежно»²⁰⁸.

Из приведенного высказывания видно, что Плеханов склонен рассматривать художника в качестве слепого продукта своей среды. В таком случае трудно определить, какой художник прав, а какой заблуждается, дает кельерную картину мира. Вопрос об объективном критерии, следовательно, отпадает. На реплику Луначарского о критерии красоты он ответил: «На это я возразил и возражаю, что абсолютного критерия красоты, по-моему, нет и быть не может»²⁰⁹. Правда, Плеханов говорит о соответствии содержания и формы как объективному мерилу художественности. Но к истории искусства критерий красоты, согласно Плеханову, неприменим. С точки зрения Плеханова, нелепо говорить, какое искус-

ство выше — античное или готическое, — то и другое вызвано к жизни определенными социально-историческими условиями. Значит, все стили и художественные направления равноправны. Диалектика абсолютного и относительного критерия применительно к искусству для Плеханова оказалась непонятной. Он явно склоняется к релятивизму. Таким образом, вопрос об отношении к художественному наследию прошлого в эстетике Плеханова не получает научного толкования.

Плеханов допускает возможность оценки явлений искусства лишь в критике, но отнюдь не в эстетике. Поскольку критика сама есть плод исторического развития, то она, согласно Плеханову, находясь под воздействием общественной среды, всегда будет обнаруживать пристрастие в оценке художественных произведений. Такое утверждение Плеханова абсолютно несостоятельно, так как оно строится на ложной предпосылке, будто эстетика выходит за границы социальной обусловленности.

В этой связи необходимо сказать о плехановском учении о «двух актах критики», развитом им в предисловии к третьему изданию сборника «За двадцать лет» (1908 г.).

Концепция о «двух актах критики» возникла у Плеханова из не совсем точного разъяснения основного положения исторического материализма. Для Плеханова идеология есть не отражение, а выражение данного общества.

Отсюда, по Плеханову, первый акт критики состоит в том, чтобы «перевести идею данного художественного произведения с языка искусства на язык социологии, чтобы найти то, что может быть названо социологическим эквивалентом данного литературного явления»²¹⁰. За оценкой идеи художественного произведения должен «следовать анализ его художественных достоинств»²¹¹. Это второй акт критики. У Плеханова получаются две истины: историческая истина и истина, лежащая за пределами истории. Эстетический критерий, таким образом, по мнению Плеханова, находится в причинной зависимости от общественной среды, но природа этой зависимости Плехановым не разъясняется.

После сказанного должно быть понятно, почему Плеханов сделал уступки кантовской эстетике, почему он не смог оценить правильно роман Горького «Мать».

Таким образом, при общей формулировке ряда философско-эстетических положений Плеханов отступает от теории отражения и от марксистского принципа партийности, развитого В. И. Лениным.

К чести Плеханова нужно сказать, что при конкретном анализе отдельных художественных направлений, а также при рассмотрении творчества отдельных писателей он зачастую не следует своим ошибочным теоретическим установкам и дает настоящие образцы марксистской критики.

Там же, где он придерживается своих ошибочных общетеоретических установок, его постигает неудача. Таковы, например, статьи о Толстом и статьи об Ибсене.

В статьях об Ибсене вместо конкретного анализа исторических условий развития мелкой буржуазии Норвегии, вместо того, чтобы

рассматривать творчество художников как отражение специфики этого развития, Плеханов прибегает к дедукции, к методу логического развития понятий из принятых догматических положений. Эта ошибка Плеханова не является частной погрешностью, а вытекает из его не совсем правильного понимания сущности искусства как особой формы общественного сознания.

В чем, по Плеханову, состоит специфика искусства? В «Письмах без адреса» Плеханов следующим образом определяет природу искусства: «Искусство начинается тогда, когда человек снова вызывает в себе чувства и мысли, испытанные им под влиянием окружающей его действительности, и придает им известное образное выражение»²¹².

Указанное определение не содержит полной истины. Это определение дает повод думать, что образ не есть отражение действительности, а представляет собой как бы копию с копии. Ведь с точки зрения Плеханова совершенно необъяснимым становится факт сложного взаимоотношения между методом и мировоззрением, например у Бальзака, Гоголя и других художников.

Нечеткая формулировка Плеханова открывает возможность трактовать искусство как иллюстрацию к различного рода мыслям. С этим, разумеется, никак нельзя согласиться. С точки зрения ленинской теории отражения всякую форму общественного сознания, в том числе и искусство, необходимо рассматривать как субъективный образ объективного мира. Художественный образ не только воплощает различные идеи и чувства общественного человека, но и является отображением самой действительности во всех ее связях и опосредованиях. Нечеткость определения Плехановым сущности искусства в какой-то мере связана с его уступками теории символов в гносеологии.

Говоря об отличительных особенностях искусства, Плеханов затрагивает проблему эстетического чувства. Здесь он соглашается с Дарвином, который утверждает, что чувство красоты не является исключительной особенностью человека. Люди как бы от природы обладают способностью испытывать эстетические чувства. Но вот какие именно эстетические чувства они испытывают, зависят от тех условий, в которых люди воспитываются, живут и действуют.

Говоря о происхождении эстетического чувства, Плеханов неоднократно подчеркивал, что полезное всегда предшествует эстетическому. Он проделал большую работу для того, чтобы установить связь между утилитарным и эстетическим. Рассматривая различные украшения первобытных народов, он каждый раз находит (не всегда это бывает легко сделать) даже отдельные ассоциативные связи между понятиями о пользе и красоте. Это очень ценная часть в эстетических изысканиях Плеханова.

Анализируя названные проблемы, Плеханов вынужден был высказывать свое отношение к Канту. Известно, что, согласно теории Канта, эстетическое наслаждение свободно от всякого интереса. Кант решительным образом отрывает искусство от науки, морали, политики, от интересов человека. Как реагирует на эти высказывания Канта Пле-

хапов? Согласен ли он с кантовским положением о том, что суждение о красоте, к которому примешивается малейший интерес, очень партийно и не есть чистое суждение вкуса? На этот вопрос Плеханов отвечает следующим образом: «Это вполне верно в применении к отдельному лицу. Если мне нравится данная картина только потому, что я могу выгодно продать ее, то мое суждение, конечно, отнюдь не будет чистым суждением вкуса. Но дело изменяется, когда мы ставимся на точку зрения общества. Изучение искусства первобытных племен показало, что общественный человек сначала смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только впоследствии переходит, в своем отношении к некоторым из них, на точку зрения эстетическую. Это проливает новый свет на историю искусства. Разумеется, не всякий полезный предмет кажется общественному человеку красивым; но несомненно, что красивым может ему казаться только то, что ему полезно,— т. е. что имеет значение в его борьбе за существование с природой или с другим общественным человеком. Это не значит, что для общественного человека утилитарная точка зрения совпадает с эстетической. Вовсе нет! Польза познается рассудком; красота — созерцательной способностью. Область первой — расчет; область второй — инстинкт»²¹³.

«Но именно потому,— пишет он ниже в той же статье,— что мы имеем в виду не отдельное лицо, а общество (племя, народ, класс), у нас остается место и для кантовского взгляда на этот вопрос: суждение вкуса несомненно предполагает отсутствие всяких утилитарных соображений у индивидуума, его высказывающего»²¹⁴.

Эта статья содержит очень ценную мысль Плеханова о великом общественном значении искусства, мысль, являющуюся лейтмотивом большинства его статей. Однако в ней Плеханов высказывает и ряд совершенно неправильных положений. Прежде всего, неправомерно само по себе противопоставление индивидуума обществу, классу.

В классовом обществе человек всегда выступает как представитель того или иного класса. Поэтому не только с точки зрения класса, но и с точки зрения отдельного человека эстетическое суждение связано с общественными интересами и в конечном счете выражает эти интересы.

Неправ Плеханов и тогда, когда утверждает, что эстетическое чувство абсолютно непосредственно и апеллирует лишь к инстинкту, в то время как представление о пользе относится к соображениям расчета. Здесь Плеханов вступает в противоречие со своими собственными высказываниями о том, что искусство выражает не только чувства, но и мысли людей. Орыв чувств от мыслей есть опять-таки уступка Плеханова кантовской эстетике.

Нужно сказать, что колкредным анализом отдельных произведений искусства Плеханов сам опровергает свою ошибочную точку зрения. К сожалению, он делает это не всегда. Так, оценивая роман Горького «Мать», он упрекает писателя в том, что тот «хочет проповедывать марксизм». Писатель, по Плеханову, не должен говорить «языком логики».

Его язык — «язык образов». В данном случае Плеханов снова впадает в кантаианское противопоставление чувства и разума, полагая, что «язык образов» несовместим с «языком логики». Такого рода высказывания Плеханова в конечном счете связаны с его меньшевистскими политическими ошибками.

Таким образом, Плеханов — резкий противник формализма, декадентства, вдумчивый критик теории «чистого» искусства — не мог все же до конца преодолеть философскую основу упадочных течений искусства — кантаианскую эстетику.

Несмотря на имеющиеся у Плеханова ошибки и путаницу по ряду важных вопросов эстетики, в целом он выступает перед нами как пламенный сторонник реалистического искусства, проникнутого высоким гражданским пафосом, близкого и понятного народу. Отсюда должно быть ясно, почему он отдал так много сил и времени борьбе против формалистических, декадентских течений буржуазного искусства.

Классическое искусство всегда ставило и решало великие проблемы своего времени, было проникнуто глубоким общественным содержанием, проявляло интерес к человеку. Напротив, современное упадочное искусство стремится уйти от волнующих человечество проблем, стремится замкнуться в узкий круг чисто личных переживаний, становится все более равнодушным к человеку. «Крайний индивидуализм эпохи буржуазного упадка, — пишет Плеханов, — закрывает от художников все источники истинного вдохновения. Он делает их совершенно слепыми по отношению к тому, что происходит в общественной жизни, и осуждает на бесплодную возню с совершенно бессодержательными личными переживаниями и болезненно фантастическими вымыслами. В окончательном результате такой возни получается нечто, не только не имеющее какого бы то ни было отношения к какой бы то ни было красоте, но и представляющее собою очевидную пелепость, которую можно защищать лишь с помощью софистического искажения идеалистической теории познания» ²¹⁵.

Критика буржуазного искусства, защита гуманистических и реалистических традиций прошлого — это ценнейшая часть эстетического наследия Плеханова. Именно сейчас, когда вновь и вновь искусство капиталистических стран захлестывается упадочными тенденциями, плехановская критика декадентства приобретает исключительную злободневность. И как бы ни были серьезны ошибки Плеханова, они не умаляют его заслуг в развитии мировой культуры.

§ 12. Ленинский этап в развитии марксистской эстетики

Владимир Ильич Ленин (1870—1924) вступил на поприще революционно-практической и теоретической деятельности в условиях новой эпохи, эпохи империализма и пролетарских революций. Гениальность Ленина заключается в том, что он сумел не только творчески применить марксизм в новых сложных условиях, но и развил его дальше, обогатил

новыми, важнейшими выводами и положениями, разработал теорию социалистической революции, теорию построения социализма и коммунизма.

Коммунистическая партия Советского Союза и ее вождь В. И. Ленин всегда уделяли большое внимание вопросам художественной культуры, поскольку считали, что искусство является могущественным средством коммунистического воспитания трудящихся, средством познания и преобразования действительности на коммунистических началах.

В своих многочисленных книгах, статьях, заметках, беседах, докладах, в проектах партийных и правительственных документов В. И. Ленин постоянно затрагивал вопросы художественной культуры. Он вел смелую и последовательную борьбу с буржуазными и ревизионистскими теоретиками, рассматривая вопросы искусства и литературы как часть общепартийного дела. И когда мы изучаем все эти ценнейшие материалы, то убеждаемся, что в них содержится четкая и стройная эстетическая концепция.

Эстетическая теория В. И. Ленина является дальнейшим развитием, углублением и обогащением основных положений Маркса и Энгельса по эстетике. Как известно, Маркс и Энгельс считали, что искусство и литература имеют свои отличительные закономерности развития, но, по мнению классиков марксизма, нельзя правильно понять искусство и литературу, исходя только из специфических закономерностей. Точно так же подходят к этому вопросу и Ленин. Время Ленина — это время начавшегося крушения капиталистической системы и победоносного шествия пролетарской революции, эпоха социалистического строительства в нашей стране. В свете задач пролетарской революции и начавшегося социалистического строительства Ленин и рассматривает все проблемы, касающиеся так или иначе искусства и литературы. Только с точки зрения задач пролетарской революции и социалистического строительства, по мысли Владимира Ильича, можно правильно решить все вопросы художественной культуры. Это составляет основу основ, отличительную особенность эстетической концепции Ленина. Четкость, цельность и стройность эстетической теории обеспечиваются у Ленина единством исходного принципа, диалектико-материалистического понимания общественной природы и роли искусства в социалистическом обществе.

В рассмотрении вопросов искусства В. И. Ленин исходит из марксистского учения о базисе и надстройке. Он считает, что искусство, как и другие формы общественного сознания, в конечном счете отражает экономический строй общества. Методологической, философской основой марксистской эстетики является ленинская теория отражения. Опыт показал, что нельзя верно решить любую эстетическую проблему, игнорируя положения ленинской теории познания.

В книге «Материализм и эмпириокритицизм» Ленин подверг уничтожающей критике идеалистическую гносеологию и творчески, всесторонне развил марксистскую теорию познания. Ленин указывал, что в основе теории отражения лежит признание реальной объективности внешнего мира и отражения его в человеческой голове. Он беспощадно клеймил малейшую уступку идеализму и агностицизму в этом вопросе.

Ленин решительно выступил против теории иероглифов, согласно которой человеческие ощущения, понятия являются лишь символами. Ленин показал, что путаница по такому важному вопросу неизбежно ведет к агностицизму и идеализму. В действительности, говорит Ленин, ощущения и понятия человека являются копиями реальных вещей и процессов природы. На примере анализа глубочайшего кризиса физики в условиях империализма Ленин показал, что наука не способна сделать ни одного шага вперед, отступая от материалистического понимания познания как отражения объективного мира. Это положение Ленина имеет непосредственное отношение и к эстетике. Общеизвестно, что современная буржуазная эстетическая мысль находится в состоянии глубочайшего кризиса. Этот кризис выражается в отказе от материалистической теории отражения, в борьбе буржуазной науки против материализма.

Ленин обстоятельно разработал вопрос о том, как совершается в человеческой голове процесс отражения объективной действительности. Процесс отображения внешнего мира в человеческом сознании, говорит Ленин, есть активный, диалектически развивающийся и противоречивый процесс. Ленин подробно характеризует ступени процесса познания. Он показывает, как человек от элементарных форм отражения действительности — ощущений, восприятий — поднимается путем логической обработки чувственных данных до формулировки научных понятий, законов, категорий и т. д. Познание есть бесконечный процесс приближения к абсолютной истине. «...Человеческое мышление, — говорит Ленин, — по природе своей способно давать и дает нам абсолютную истину, которая складывается из суммы относительных истин. Каждая ступень в развитии науки прибавляет новые зерна к этой сумме абсолютной истины, но пределы истины каждого научного положения относительны, будучи то раздвигаемы, то суживаемы дальнейшим ростом знания...» И далее: «С точки зрения современного материализма, т. е. марксизма, исторически условия *пределы* приближения наших знаний к объективной, абсолютной истине, но *безусловно* существование этой истины, безусловно то, что мы *приближаемся* к ней. Исторически условия контуры картины, но *безусловно* то, что эта картина изображает объективно существующую модель... Одним словом, исторически условия всякая идеология, но *безусловно* то, что всякой научной идеологии (в отличие, например, от религиозной) соответствует объективная истина, абсолютная природа»²¹⁶. Приведенные высказывания Ленина имеют громадное значение для правильного понимания всех форм общественного сознания, в том числе и искусства. Как раз в этом вопросе и не смогли по-настоящему разобраться Лафарг и Плеханов. Они рассматривали художественные произведения только как выражение классового пристрастия писателя. В этой трактовке искусство выступало уже не как отражение действительности, а как простое воплощение тех или иных идей, как простой перевод идей в чувственно воспринимаемую форму. Такие рассуждения вели к отрицанию познавательного значения искусства, к игнорированию объективного содержания художественных образов.

Ленин резко критиковал тех теоретиков, которые видели в идеологии лишь субъективное выражение классового пристрастия. В этом отношении В. Шулятиков является типичной фигурой. В своей книге «Оправдание капитализма в западноевропейской философии» он утверждал: «Имея дело с философской системой того или другого буржуазного мыслителя, мы имеем дело с картиной классового строения общества, нарисованной помощью условных знаков и воспроизводящей социальное profession de foi известной буржуазной группы».

...Нельзя принимать эти картины за нечто такое, что можно было бы утилизировать и согласовать с пролетарским мировоззрением. Это значило бы впадать в оппортунизм, пытаться сочетать несочетаемое...»²¹⁷.

По Шулятикову выходит, что философские системы представляют собой не отражение действительности, а лишь систему условных знаков, воспроизводящих интересы определенного класса. Всем философским системам Шулятиков отказывает в познавательном значении, они превращаются у него в коллекцию полезных для данного класса мифов. Свои заметки по этой книге Ленин завершает следующим выводом: «Вся книга — пример безмерного опопления материализма. Вместе конкретного анализа периодов, формаций, идеологий *голая фраза* об «организаторах» и до смешного натянутые, до нелепости неверные со-
ставления».

Карикатура на материализм в истории»²¹⁸.

Эти заметки были сделаны Лениным в 1908 г., т. е. в тот период, когда он работал над книгой «Материализм и эмпириокритицизм», в которой было дано развернутое изложение теории отражения. В это же время была написана блестящая статья Ленина «Лев Толстой, как зеркало русской революции». Она является конкретным применением теории отражения к анализу художественной практики. Не случайно Ленин назвал Л. Толстого зеркалом русской революции. В этой статье Ленин сделал очень важный методологический вывод относительно рассмотрения искусства. «...Если перед нами действительно великий художник,— писал Ленин,— то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях»²¹⁹. Речь идет о Толстом и русской революции. Нетрудно заметить, что Ленин имеет в виду не только данный случай, но и художника вообще.

Крупный художник, согласно Ленину, не может обойти те вопросы, которые ставит его время, не может не отобразить существенные черты и явления эпохи. Критерием величия художника является глубина познания существенных сторон действительности, ибо в подлинном произведении искусства непременно содержится объективная правда.

Ленин учил, что искусство призвано способствовать правильному познанию действительности и ее революционному изменению. Такую высокую задачу, по мнению Ленина, может выполнить лишь то искусство, которое правдиво, которое дает верную картину мира, т. е. реалистическое искусство. Термин «реализм» Владимир Ильич употребляет не для обозначения определенного художественного направления, а в самом широком смысле. Реализм для Ленина — это прежде всего

жизненная правдивость, глубокое проникновение в существенные, закономерные связи действительности.

Ленин хорошо понимал, что познание действительности в искусстве осуществляется не путем логических форм, категорий, а посредством художественных образов. Эту особенность художественного познания он никогда не упускал из виду. В письме к Ипессе Арманд в связи с разбором ее брошюры о свободной любви он подчеркивает, что тому, касающуюся индивидуального случая, следует разработать в художественном произведении, в романе. Тут, говорит Ленин, «весь *сводъ в индивидуальной обстановке, в анализе характеров и психики данных типов...*»²²⁰ Искусство имеет дело с индивидуальным, отображает конкретные ситуации, воспроизводит характеры и психологию данных личностей. Однако в этом индивидуальном, случайном, в своем роде неповторимом, отмечает В. И. Ленин, должно найти выражение общее, закономерное, существенное. В этом, по его мнению, заключается сущность реализма. Следовательно, правдивость состоит не в том, что воспроизводятся отдельные факты и явления, а в том, что воспроизводится *типичное*. По поводу декадентского романа В. Виняченко «Заветы отцов», где дано характерное для упадочнической литературы нагромождение ужасов, Ленин писал И. Арманд: «Поодинокое бывает, конечно, в жизни все то из «ужасов», что описывает Виняченко. Но соединить их все вместе и *таким* образом — значит, *малевать* ужасы, пугать и свое воображение и читателя, «забивать» себя и его»²²¹.

Фальшь Виняченко Ленин видит в том, что он выхватывает отдельные стороны действительности, механически их соединяет и это нагромождение единичных явлений выдает за целостную картину мира.

В статье «Статистика и социология» Ленин ставит тот же вопрос по отношению к общественным наукам. Сказанное Лениным по отношению к статистике и социологии имеет методологическое значение и для искусства. Вот что пишет В. И. Ленин в этой статье: «В области явлений общественных нет приема более распространенного и более несостоятельного, как выхватывание *отдельных* фактиков, игра в примеры. Подобрать примеры вообще — не стоит никакого труда, но и значения это не имеет никакого, или чисто отрицательное, ибо все дело в исторической конкретной обстановке отдельных случаев. Факты, если взять их в их *целом*, в их *связи*, не только «упрямая», но и безусловно доказательная вещь. Фактики, если они берутся вне целого, вне связи, если они отрывочны и произвольны, являются именно только игрушкой или кое-чем еще похуже»²²².

Для того чтобы обобщение имело прочный фундамент, говорит Ленин, «необходимо брать не отдельные факты, а *всю совокупность* относящихся к рассматриваемому вопросу фактов, *без единого* исключения, ибо иначе неизбежно возникает подозрение, и вполне законное подозрение, в том, что факты выбраны или подобраны произвольно, что вместо объективной связи и взаимозависимости исторических явлений в их целом преподносится «субъективная» стряпня для оправдания, может быть, грязного дела. Это ведь бывает... чаще, чем кажется»²²³.

Приведенное выше высказывание Ленина по поводу статистики и социологии имеет прямое отношение и к художественному обобщению. Реализм как художественный метод исходит из реальных фактов действительности, взятых в их целом, в внутренней связи и закономерности.

Реализм отображает закономерные явления путем *типизации*. Величие писателей Ленин видит прежде всего в создании ими типических образов. В этом плане он высоко ценит Л. Толстого, Щедрина, Некрасова, Тургенева.

Свое понимание типичного Ленин очень четко сформулировал в статье «В лакейской». Указывая на то, что для лакея как социального типа характерно лицемерие, Ленин отмечает: «Дело тут именно в социальном типе, а не в свойствах отдельных лиц. Лакей может быть честнейшим человеком, образцовым членом своей семьи, превосходным гражданином, но он неминуемо осужден на то, чтобы лицемерить, поскольку основной чертой его профессии является соединение интересов барина, которому он «обязался» служить «верой и правдой», с интересами той среды, из которой рекрутируется прислуга»²²⁴.

В борьбе против крепостников, либералов, меньшевиков, троцкистов Ленин широко использует созданные русскими писателями образы: Иудупки Головлева, Хлестакова, Молчалина, Репетилова, Ноздрева, Манилова, Собакевича, Беликова и др.

Ленин очень высоко ценил писателей-реалистов за то, что они вскрывали противоречия действительности, срывали со всего и вся маски лицемерия, разоблачали всякие иллюзии. Вместе с тем нужно помнить, что Ленин был прежде всего революционером, посвятившим свою жизнь делу коренного преобразования мира, строительству новой жизни. А творчество нового нельзя представить себе без дерзновенной мечты. Поэтому Ленин защищал право человека на мечту, если, конечно, она не является беспочвенной и не противоречит реальному ходу развития событий. В работе «Что делать?» Ленин едко высмеял Мартынова, утверждавшего, что марксист не должен мечтать. Ленин подчеркивает, что революционная деятельность немислима без мечты, что фантазия необходима не только художнику, поэту, но и ученому. «Эта способность,— говорит Ленин,— чрезвычайно ценна. Напрасно думают, что она нужна только поэту. Это глупый предрассудок! Даже в математике она нужна, даже открытие дифференциального и интегрального исчисления невозможно было бы без фантазии»²²⁵.

Высказывания Ленина о роли мечты, фантазии в процессе познания имеют основополагающее значение для правильного понимания значения фантазии, воображения в художественном творчестве, для верного истолкования художественного идеала и его роли в художественной практике.

Роль воображения Ленин усматривает в том, что оно служит средством предвидения реального хода развития исторических событий. Фантазия должна не уводить от действительности, а, напротив, помогать глубокому осмыслению тенденций ее движения.

Громадное значение для эстетики имеет ленинское учение об объективности формы познания. Известно, что под познанием Ленин подразу-

мекает отражение человеком действительности. «Тут действительно, — говорит он, — объективно три члена: 1) природа; 2) познание человека, = мозг человека (как высший продукт той же природы) и 3) форма отражения природы в познании человека, эта форма и есть понятия, законы, категории...»²²⁶ Это гносеологическое положение Ленина является ключом для понимания природы художественной формы. Возникновение и развитие, расцвет и упадок видов, жанров искусства, с точки зрения ленинского учения об объективности форм отражения действительности, необходимо выводить и объяснять из объективных условий развития искусства. Сами эти формы суть слепки с действительности (разумеется, не механические репродукции последней).

Это марксистское положение, равно как и теория отражения в целом, опровергает идеалистические, формалистические концепции, согласно которым формы отражения действительности зависят исключительно от субъективного произвола писателя, художника.

Ленинская теория отражения, таким образом, является философской основой для правильного понимания специфики искусства, реализма. Она служит могущественным оружием в борьбе против идеалистических, формалистических эстетических теорий. Не случайно она по сей день остается предметом ожесточенных нападков и фальсификаций со стороны открытых реакционеров и ревизионистов.

Некоторые ревизионисты явно искажают Ленина, утверждая, будто Ленин считал, что идейная направленность не играет роли в определении художественной ценности произведения. Они приписывают Ленину мысль, согласно которой мировоззрение художника будто бы совершенно безразлично для эстетической ценности его творчества. Такое заключение они делают на том основании, что Ленин высоко ценил Толстого как художника слова и в то же время критиковал реакционные стороны его мировоззрения. Раз можно создавать великие произведения искусства, стоя на реакционных мировоззренческих позициях, то, стало быть, направляющие мысли художника несущественно для его художественной практики. Ревизионисты при этом умалчивают, что Ленин видел не только слабые стороны в мировоззрении Толстого, но и сильные: горячий, страстный, нередко беспощадно резкий протест против буржуазного государства и полицейско-книжной церкви, против чиновничьего произвола, грабежа, церковного незуитизма, обмана и мошенничества. Именно из этих мировоззренческих основ вырос критический реализм Толстого. Толстой, говорит Ленин, выразил силу и слабость, мощь и ограниченность крестьянского массового движения. Эти противоречивые мировоззренческие тенденции писателя нашли яркое отражение в его художественном творчестве.

Развивая основные положения теории отражения, Ленин указывает: «Отражение природы в мысли человека надо понимать не «мертво», не «абстрактно», не без движения, не без противоречий, а в вечном процессе движения, возникновения противоречий и разрешения их»²²⁷. Это гносеологическое положение имеет непосредственное отношение и к художественному отражению действительности. Как и

иский познавательный процесс, отображение действительности в искусстве должно, согласно Ленину, выступать как активный процесс проникновения в жизнь, находящуюся в развитии, в вечном движении вперед. Ленин резко осуждал всякое отклонение от истины, всякое искажение действительности. Чем же определяется степень правдивости художественного воспроизведения действительности? Тем, насколько художник проникает в закономерную связь явлений, глубиной осознания существенных сторон и содержания действительности. Мировоззрение художника, следовательно, является основой художественной полноценности произведений искусства. Ленин неоднократно подчеркивал, что художник, как и любой идеолог, не может ограничиться пассивным воспроизведением действительности, он всегда что-то утверждает, отрицает, произносит приговор над явлениями действительности, оценивает их с точки зрения определенных общественных идеалов. «...Ни один живой человек, — говорят Ленин, — не может не становиться на сторону того или другого класса (раз он понял их взаимоотношения), не может не радоваться успеху данного класса, не может не огорчаться его неудачами, не может не негодовать на тех, кто враждебен этому классу, на тех, кто мешает его развитию распространением отсталых воззрений и т. д. и т. д.»²²⁰

Ленин дал решительную отповедь народникам, которые, не поняв сущности марксизма, приписали ему фатализм и объективизм. Последний начинается там, где дается голая констатация факта, где не раскрываются классовые противоречия и не определяется точка зрения по отношению к этому факту. Марксизм ставит вопрос глубже: вскрывает классовые противоречия и тем самым определяет свою точку зрения. Философский материализм Маркса «включает в себя, так сказать, партийность, обязывая при всякой оценке события прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы»²²¹.

Конкретизируя и обогащая марксистское учение о классовой обусловленности, классовой направленности и тенденциозности искусства, Ленин формулирует гениальную идею партийности применительно к художественной деятельности. Эту идею Ленин развил в своей замечательной статье «Партийная организация и партийная литература», написанной им в 1905 г., т. е. в период нараставших революционных событий. Ленин был далек от того, чтобы игнорировать специфические особенности искусства как формы общественного сознания. Он был против шаблонного отождествления «литературной части» с другими частями партийного дела пролетариата. Он указывал, что партийность есть результат высокоразвитой классовой борьбы, что строгая партийность предполагает знание законов общественного развития и провозглашение на этой основе истинного лозунга борьбы за освобождение и счастье трудящихся. Он особо подчеркивал, что принцип партийности вовсе не обезличивает писателей и художников, не связывает их творческой инициативы, не навязывает им определенных тем. Напротив, именно принцип партийности обеспечивает полную свободу писателям и художникам. Указывая на то, что в искусстве больше, чем где бы то ни было, требуется простор индивидуальным склонностям, мысли,

фантазии, форме и содержанию, Ленин вместе с тем с большой энергией подчеркивает необходимость руководства искусством со стороны партии. «Литературное дело, — писал Ленин, — должно стать частью общепролетарского дела, «колесиком и винтиком» одного единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса. Литературное дело должно стать составной частью организованной, планомерной, объединенной социал-демократической партийной работы»²³⁰.

Эта гениальная мысль Ленина и послужила мишенью для нападок как со стороны открытых реакционеров, так и со стороны ревизионистов. Одни объявили эту идею «устаревшей» на том основании, что статья «Партийная организация и партийная литература» была, мол, обращена лишь к публицистам, работавшим в партийной печати. Другие считают, что принцип партийности исключает свободу творчества. До них не дошел смысл ленинской идеи, или они сознательно ее извращают. А между тем смысл ленинской постановки вопроса о свободе художника заключается в том, что Ленин имеет в виду не только свободу от крепостнической цензуры, от денежного мешка, торгашества, подкупа и меценатства, но и от анархического индивидуализма и своеволия, лишаящих искусство надежной социальной почвы и действительного богатства и значительности содержания. Ленин убедительно доказал, что жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Критики же Ленина делают попытку подменить его понимание подлинной свободы трактовкой ее в духе анархического произвола.

Свое понимание подлинной свободы художественной деятельности Ленин четко сформулировал, характеризуя литературу будущего: «Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность»²³¹.

Таким образом, в противовес анархизму и индивидуализму Ленин поставил задачу создания подлинно свободной литературы, черпающей свое вдохновение в героических подвигах народа, в добровольном и сознательном служении прогрессивным силам общества.

Враги марксизма-ленинизма выдвигают еще один «аргумент» против принципа партийности. Они считают несовместимыми объективную правдивость искусства с ее политической тенденциозностью и идейной направленностью. Конечно, буржуазная партийность, действительно, противоречит правде жизни, что подтверждается картиной упадка современного реакционного искусства буржуазии. Но революционная партийность никогда не противостояла жизненной правде, а, напротив, наиболее полно и глубоко ее выражала, ибо правда отвечает коренным интересам последовательно революционного класса.

Принцип коммунистической партийности находит свое выражение не в формальной принадлежности художника к партии, а в его убеждениях, его идейной позиции, в его открытой связи с борьбой народа за преобразование общества на коммунистических началах, в партийном подходе к культурному наследию прошлого. Принцип коммунистиче-

ской партийности находит свое выражение в непримиримой борьбе против буржуазной идеологии, в неразрывной связи искусства с политикой Коммунистической партии, составляющей жизненную основу нашего строя, в партийном руководстве литературой и искусством.

В беседе с К. Цеткин Ленин сказал: «Наша революция освободила художников от гнета... весьма прозаических условий (притом господствующих классов, денежных отношений.— *Ред.*). Она превратила Советское государство в их защитника и заказчика. Каждый художник, всякий, кто себя таковым считает, имеет право творить свободно, согласно своему идеалу, независимо ни от чего.

— Но, понятно, мы — коммунисты. Мы не должны стоять, сложа руки, и давать хаосу развиваться, куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты»²³². Ленинская идея партийности искусства служит надежным критерием для уяснения самых сложных явлений и тенденций в современной художественной культуре. Она легла в основу политики Коммунистической партии в области искусства.

Принцип коммунистической партийности Ленин непосредственно связывает с принципом народности искусства.

Проблема народности искусства в своих основных положениях была разработана уже Марксом и Энгельсом. В новую историческую эпоху идею народности искусства развивал Ленин. В 1905 г. Ленин писал, имея в виду искусство социализма: «Это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды»²³³. После Октябрьской революции начинается быстрое развитие литературы социализма. И не удивительно, что Ленин в это время вопрос о народности ставит более конкретно, чем когда-либо, так как речь идет уже о практическом построении социалистической культуры.

В решении проблемы народности Ленин исходит из важнейшего положения исторического материализма, согласно которому трудящиеся являются подлинными творцами истории, всех материальных и духовных ценностей общества. Поэтому Ленин призывает ученых, художников, писателей стать ближе к народу, строителю нового общества. «Поближе к жизни,— пишет он.— Побольше внимания к тому, как рабочая и крестьянская масса на деле строит нечто новое в своей будничной работе»²³⁴.

Ленин считал, что служение народу есть основное содержание новой культуры и искусства. Он решительно восстает против тех произведений искусства, которые далеки от народа, его интересов и запросов. Свое понимание существа народности искусства Ленин блестяще сформулировал в беседе с К. Цеткин: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»²³⁵.

Идея народности искусства лежала и лежит в основе политики партии в области культуры. Партия во главе с Лениным вела решительную борьбу против разного рода враждебных направлений и группировок писателей и художников. Она боролась с декадентскими, формалистическими, натуралистическими и всякими иными чуждыми течениями в искусстве, ибо все это было далеким от запросов и стремлений народа, плло вразрез с кровными интересами трудящихся масс.

Анализируя важнейшие положения эстетики — жизненную правдивость, партийность и народность, Ленин показывает, что они внутренне связаны, представляют собой неразрывное единство.

Задачи создания новой, социалистической культуры требовали четкого научного решения вопроса об отношении к наследию прошлого, в частности к художественному наследию. Ленин учил, что социалистическая культура складывается на основе дальнейшего творческого развития достижений передовой культуры, созданной человечеством, в интересах борьбы за победу социализма, в интересах всего общества. Он требовал глубокого освоения и критической переработки духовной культуры прошлых эпох.

Коммунистическая партия под руководством Ленина в первые же годы Советской власти разгромила буржуазно-декадентские теоретические установки деятелей Пролеткульта, которые отрицали значение классического наследия литературы и искусства в деле строительства социалистической культуры. Разоблачая псевдореволюционную теорию пролеткультовцев о создании искусственным, «лабораторным» путем так называемой пролетарской культуры, Ленин в своем выступлении на III съезде комсомола указал: «Пролетарская культура не является выскокнвшей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества»³³⁴.

Партия решительно осудила и отвергла всякие тенденции к игнорированию значения культурного и художественного наследия, попытки отрыва задач строительства социалистической культуры от достижений предшествующей художественной культуры.

Ленин учил, что в культурном наследии мы должны взять лишь то, что согласуется с задачами строительства социализма, социалистической культуры и что способствует развитию советского искусства, что помогает духовному росту трудящихся.

Ленин разоблачил реакционную выдумку о единой национальной культуре в условиях антагонистических обществ. Он доказал, что в условиях антагонистического общества в пределах одной и той же национальной культуры существуют прямо противоположные тенденции: есть культура народная, демократическая и культура эксплуататорских классов. «Есть две национальные культуры в каждой национальной культуре, — писал Ленин. — Есть великорусская культура Пушкин-Чехов, Гучковых и Струве, — но есть также великорусская культура, ха-

рактируемая именами Чернышевского и Плеханова. Есть такие же две культуры в украинстве, как и в Германии, Франции, Англии, у евреев и т. д.»²³⁷

И далее Ленин указывает, что мы берем из наследия прошлого: «...Мы из каждой национальной культуры берем только ее демократические и ее социалистические элементы, берем их только и безусловно в противовес буржуазной культуре, буржуазному национализму каждой нации»²³⁸.

Коммунистическая партия в своих решениях не раз подчеркивала, что советское искусство наследует демократические и социалистические элементы национальной художественной культуры, выражающей интересы эксплуатируемых масс.

Проводя последовательную борьбу за освоение художественного наследия, партия одновременно выступала против сведения задач строительства советской художественной культуры к некритическому, эпигонскому подражанию классикам. Партия учит, что советские писатели, художники, опираясь на классическое искусство, не должны отрываться от задач художественного воплощения идей современности. Верность лучшим традициям прошлого должна выражаться в творческом обогащении их новаторством. Ленин неоднократно подчеркивал, что сохранять традиции — значит развивать их в соответствии с условиями и требованиями современности. Вместе с тем он энергично боролся против ложного новаторства, выступавшего часто в облике формального оригинальничанья. В этом смысле характерно отрицательное отношение Ленина к трюкачеству футуристов.

Истинное новаторство Ленин видел прежде всего в правдивом отражении того нового, что складывалось в действительности после победы Октябрьской революции, в показе новых сторон жизни советского общества, в раскрытии нового духовного облика советского человека, сбросившего ярмо капиталистического рабства и включившегося в социалистическое строительство. Красота, общедоступность, художественная убедительность — вот те качества, которые Ленин больше всего ценил в произведениях искусства, когда подходил к их оценке с точки зрения формы. Этому он советовал учиться у классиков. Ленин боролся за демократизм не только содержания искусства, но и его формы — искусство должно быть понятным народу.

Заслуга Ленина заключается не только в том, что он в новых исторических условиях обогатил, углубил и развил дальше основные проблемы марксистской эстетики и дал философско-эстетическое обоснование политике партии в области культуры и искусства, но и в том, что он показал образцы конкретно-исторического, диалектико-материалистического анализа определенных художественных явлений. Велики заслуги Ленина в изучении русской художественной культуры. Он дал подлинно научную периодизацию освободительного движения в России и тем самым заложил основу научной периодизации истории художественной культуры России. Ленин дал блестящую марксистскую характеристику крупнейшим русским писателям. Его статьи о Толстом являются шедеврами в полном значении этого слова; статьи о Герцене,

высказывания о Белинском, Чернышевском, Добролюбова, Щедрина, Тургеневе, Гоголе и др. поражают своей глубиной; проникательностью и точностью.

Ленин стоял у истоков социалистической литературы. Несмотря на свою колоссальную занятость, он внимательно следил за ростками новой, социалистической культуры и искусства и заботливо оберегал их. Творчество основоположника литературы социалистического реализма А. М. Горького развивалось в значительной мере под идейным влиянием Ленина; под его направляющим руководством проходила деятельность Луначарского и других представителей социалистической культуры.

Борясь за развитие подлинно пролетарской культуры, Ленин на протяжении всей своей жизни разоблачал реакционную сущность буржуазной культуры, был последовательным противником ревизионистских концепций искусства.

В своих выступлениях и тезисах «О пролетарской культуре» Ленин определил направление и задачи развития советской культуры, ее роль в социалистическом строительстве и воспитании народных масс. Он обосновал и развил марксистское положение о руководящей роли Коммунистической партии в области литературы и искусства.

В. И. Ленин указал основное направление развития советской литературы и искусства: тесная связь с жизнью народа, активное участие творческих работников в коммунистическом строительстве, внимательное изучение действительности, совершенствование художественного мастерства. Именно по этому пути вела и ведет советское искусство Коммунистическая партия Советского Союза. Все партийные документы по вопросам искусства и литературы основываются на ленинских идеях, творчески обогащают и развивают их в соответствии с практикой коммунистического строительства.

В борьбе за победу принципов марксистско-ленинской эстетики немаловажную роль сыграли ученики и соратники В. И. Ленина — М. С. Ольминский, В. В. Воровский, С. Г. Шаумян и др.

К числу первых литературных критиков-марксистов относится *Михаил Степанович Ольминский* (1863—1933). До 1897 г. он выступал как народник, затем всецело перешел на марксистско-ленинские позиции. Начиная с 1904 г. Ольминский вел активную работу литератора-ленинца в редакциях большевистских газет и журналов — «Вперед», «Пролетарий», «Новая жизнь», «Звезда», «Правда» и др. В своих многочисленных литературно-критических и публицистических выступлениях Ольминский отстаивал ленинскую точку зрения по коренным вопросам искусства и литературы.

Ольминский подверг уничтожающей критике декадентские течения в русской литературе конца XIX и начала XX в. В этом отношении большой интерес представляют его выступления против таких реакционных писателей, как Сологуб, Арцыбашев, Вивиниченко. Ольминский гневно клеймил репатриантские, предательские настроения некоторой неустойчивой части интеллигенции.

Борясь с декадентством, Ольминский в то же время последовательно защищал от всякого рода искажений лучшие традиции русской лите-

ратуры. Именно в этом плане показательны его работы о М. Е. Салтыкове-Щедрине, творчество которого Ольминский широко использовал для борьбы против «чистого искусства», для разоблачения политической реакционности декаданса. Ольминский вскрыл связь теории «чистого искусства» с политическими стремлениями реакционных классов. Более того, он показал, что декаданс в искусстве и литературе — лишь одно из проявлений общего процесса распада буржуазной идеологии.

Если буржуазия уже истощила свои творческие возможности, то возникает вопрос, какой же класс в настоящее время окажется способным обеспечить всеобщий исторический прогресс. Таким классом, говорил Ольминский, является пролетариат. Ольминский понимал, что прогресс в искусстве и литературе связан с революционной деятельностью рабочего класса, ибо рабочий класс теперь стал носителем высших моральных и эстетических ценностей.

Большое место в статьях Ольминского занимают вопросы, касающиеся формирования пролетарского искусства: партийность, народность, реализм — вот те принципы, которые лягут в основу искусства нового, социалистического общества.

Одним из блестящих, талантливых публицистов нашей партии был Вацлав Вацлавович Воровский (1871—1923). Он прошел суровую школу революционной борьбы и всю жизнь оставался в ряду ленинцев. Свое участие в ленинских газетах — «Искра», «Вперед», «Пролетарий», «Новая жизнь» — Воровский рассматривал как выполнение партийного долга. Им написано большое количество литературно-критических статей, он последовательно отстаивал идеи Ленина по коренным вопросам марксистской материалистической эстетики. Воровский, вслед за Лениным, неоднократно подчеркивал, что к вопросам эстетики необходимо подходить с классовых, партийных позиций.

Подчеркивая классовую обусловленность и классовую направленность искусства, Воровский в то же время был далек от того, чтобы сводить творчество писателей к простому выражению классового пристрастия, как это, например, делал Шулятиков. В этой связи стоит отметить тот факт, что Воровский указывал на решающее значение объективного содержания художественного произведения.

С позиций ленинской теории отражения и ленинского принципа партийности Воровский наносил сильнейшие удары по декадентской эстетике и декадентской литературе. В статьях «Лишние люди», «Базаров и Санин», «Леонид Андреев», в памфлете «В ночь после битвы», в фельетонах Воровский подверг тщательному анализу произведения упадочной литературы. Критик-марксист вскрыл социальные корни декадентства, показал антигуманистическую направленность модернизма, его фальшь и антинародную сущность.

Декадентскому искусству Воровский противопоставляет классическую литературу с ее принципами реализма и гуманизма. В этой связи приобретает глубокий смысл защита Воровским Белинского, Добролюбова, Герцена от нападок «веховцев».

Среди других вопросов Воровский живо обсуждает вопрос о формировании нового, пролетарского искусства. Не случайно зачинателю

литературы социалистического реализма М. Горькому. Воровский посвящает ряд статей («О М. Горьком», «Максим Горький», «Еще о Горьком»). В Горьком критик видит певца революции, защитника народных интересов, писателя-новатора, прокладывающего новые пути в художественном творчестве. Воровский борется за Горького, старается оказать ему помощь в преодолении мировоззренческого кризиса, проявившегося в «Исповеди». Однако в оценке некоторых сторон творчества Горького Воровский допускает ошибки. Так, Воровский ошибочно полагает, что пропагандистские достоинства романа «Мать» якобы покупаются ценою «здоровой реальной красочности». Здесь критик нарушал тот принцип, который он сам же отстаивал, а именно принцип единства идейной и художественной сторон произведения искусства. Есть и другие нечеткие положения в статьях Воровского о Горьком, Герцене и т. д. Но это частности, которые не изменяют общей картины. В целом же публицистическая, литературно-критическая деятельность Воровского представляет собой яркую и содержательную страницу в истории марксистской критики и эстетики дооктябрьского периода.

Несомненный интерес сохраняет в эстетическое наследие *Степана Георгиевича Шаумяна* (1878—1918).

На протяжении всей своей жизни Шаумян вел непримиримую борьбу с различными проявлениями буржуазной идеологии, за торжество коммунистической идейности, за чистоту марксистско-ленинского мировоззрения.

В своих статьях Шаумян неоднократно указывал, что подлинный расцвет искусства, отражающего интересы народа, возможен лишь в таком обществе, где сами трудящиеся, сам народ возьмет свою судьбу в собственные руки. Путь к подлинно народному искусству, подчеркивает Шаумян, лежит через пролетарскую революцию. Зародыши нового, социалистического искусства Шаумян видит в творчестве Горького, которого он очень высоко ценил, защищал от нападок со стороны буржуазных критиков.

Большое значение для эстетики имеют работы Шаумяна по национальному вопросу, в которых он дает теоретическое обоснование программы социал-демократии по вопросам национальной культуры.

В замечательной плеяде первых литераторов-ленинцев выделяется яркий талант *Анатолия Васильевича Луначарского* (1875—1933).

Блестящее литературно-критическое дарование, широчайшая эрудиция, наконец, подлинно партийная страстность и целеустремленность позволили Луначарскому стать выдающимся деятелем социалистической культуры, выразителем художественных потребностей, идейно-эстетических идеалов пролетариата в широких народных массах в эпоху свершения социалистической революции и построения социализма в нашей стране.

Творческое наследие Луначарского огромно, сфера интересов этой, по ленинскому выражению, «на редкость богато одаренной натуры» поразительно многогранна. Луначарский написал интереснейшие исследования по вопросам современной политики и истории философии, по

этике и истории религии. Ему принадлежит огромное количество (около полутора тысяч!) статей по различным вопросам эстетики, теории искусства, истории литературы, литературной критики. Луначарский выступал также и как драматург.

Наиболее плодотворным временем в творческой деятельности Луначарского — критика и теоретика искусства — явился послеоктябрьский период. Именно тогда им были созданы ценные работы по важнейшим проблемам истории эстетической мысли (прежде всего о революционно-демократической эстетике) и по кардинальным вопросам построения новой, социалистической эстетики, по вопросам политики Коммунистической партии и Советского государства в области литературы и театра.

Основная тема и главный идейный стержень всех теоретических построений Луначарского в области эстетики неоднократно формулировались им самим: «искусство и революция», «искусство и пролетариат». Эта общая для Луначарского — художника, теоретика, философа и критика искусства — тема конкретизируется при рассмотрении им таких проблем, как партийность искусства, задача создания нового, социалистического искусства; освоение художественного наследия, художественной классики прошлого; наконец, проблема отношения к культуре, к искусству, прежде всего к литературе современного буржуазного мира. Утверждая идею партийности искусства, разрабатывая принципы партийного руководства искусством, Луначарский выступает против всякого рода попыток вульгаризировать и опошлить эти принципы и идеи. Он решительно борется с либерально-буржуазными и субъективистско-сектантскими тенденциями в этом вопросе (статьи «Ленин и литературоведение», «Тезисы о задачах марксистской критики», «О роли пролетарского государства в развитии социалистической культуры» и др.). Большую методологическую ценность имеют теоретические исследования Луначарского по важнейшим проблемам марксистской эстетики (сборник статей «Критика и критики», «Вопросы социологии музыки», «Юбилей» и др.), а также его работы по истории русского и зарубежного искусства (сборники «Русская литература», «Статьи о литературе», «Статья об искусстве» и др.).

Выступая в лучших своих исследованиях с позиций творческой разработки марксистско-ленинской методологии в области искусства, Луначарский продолжил и развил наиболее сильные стороны эстетической теории Плеханова (например, в таком важнейшем вопросе, как проблема выработки объективного критерия ценности произведений искусства). Вместе с тем он последовательно раскрывал ошибочные, объективистские тенденции в эстетических воззрениях первого русского марксиста. С большим вниманием относился Луначарский к исканиям современной переводовой зарубежной эстетической мысли.

Огромную пользу партии, всему советскому народу принес Луначарский своей двенадцатилетней деятельностью на посту народного комиссара просвещения молодой Республики Советов.

В своей литературной работе, в философских и политических воззрениях Луначарский допускал, особенно в дооктябрьский период, а

весьма серьезные ошибки, за что подвергался резкой и справедливой критике со стороны Ленина, партии. Механизм и «богостроительство» в области философии, «впередовство» в политике в дооктябрьский период, некоторые колебания во время пролетарской революции, примиренческое отношение к автономическим тенденциям руководства пролеткультов и излишние симпатии к отдельным «левым» группировкам в искусстве в советские годы — все это делает картину эволюции политических, философских и эстетических взглядов Луначарского достаточно сложной, а подчас и противоречивой. Однако главное, основное, определяющее во всем творческом наследии Луначарского представляет несомненную ценность, является большим вкладом в дело построения культуры нового, социалистического общества.

Исключительное значение для формирования социалистической художественной культуры имеют теоретические и публицистические работы *Алексея Максимовича Горького* (1868—1936). Основоположник литературы социалистического реализма, он дал глубокий анализ метода советского искусства. Круг теоретических интересов Горького исключительно широк. Сущность искусства, специфика художественного отражения действительности, проблемы типизации, роль народа в развитии искусства, место художника в общественной борьбе, содержание и форма социалистического искусства — все эти и многие другие вопросы эстетики получили у Горького глубокое освещение. Огромно было значение Горького как руководителя и чуткого воспитателя советских писателей и художников. Вся его многогранная деятельность была самоотверженным служением делу развития искусства социалистической эпохи, являлась практическим воплощением ленинской идеи партийности и народности.

Значительный вклад в теорию и практику строительства социалистической культуры внес *Иосиф Виссарионович Сталин* (1879—1953). В его работах освещаются проблемы развития социалистического реализма в искусстве, анализируется соотношение социалистического содержания и национальной формы культуры, имеются ряд конкретных характеристик отдельных явлений советской литературы и искусства. В выступлениях *Михаила Ивановича Калинина* (1875—1946), *Сергея Мироновича Кирова* (1886—1934), *Андрея Александровича Жданова* (1896—1948) и других руководителей КПСС и Советского государства содержится богатый материал по различным проблемам теории и практики социалистической художественной культуры.

Плодотворная разработка проблем эстетики видными большевиками определялась прежде всего тем, что вся их деятельность была неразрывно связана с их революционной практикой, направлялась Коммунистической партией.

Глубочайшей особенностью марксистско-ленинской эстетики является ее органическая связь с практикой общественной борьбы, с реальными задачами социалистической революции на каждом этапе ее истории. Именно поэтому такое важное значение в разработке теоретических проблем эстетики имели и имеют документы Коммунистической партии, в которых формулируются общие принципы развития социали-

стической культуры, решаются те или иные вопросы строительства нового, народного искусства, определяются задачи борьбы против буржуазной идеологии, против ревизионистских извращений революционной теории.

На протяжении всей своей деятельности партия уделяла большое внимание вопросам литературы и искусства. Еще задолго до Октябрьской революции партия выработала четкую программу культурных преобразований, заложила прочные основы политики в области литературы и искусства.

После Великой Октябрьской социалистической революции, открывшей новую эру в истории человечества, перед партией во всю ширь встала задача построения социалистической культуры.

Основная задача, которая встала перед партией в области развития художественной культуры, заключалась в том, чтобы направить искусство по пути служения трудящимся массам, народу. Эта генеральная линия партии нашла свое отражение уже в письме ЦК РКП(б) парторганизациям в 1920 г. Партия осудила вредные тенденции Пролеткульта, выразившиеся в попытках обособить свою деятельность от партийных организаций, от государственных органов, в попытках лабораторным путем создать «чистую» пролетарскую культуру.

На XI съезде партии ставится вопрос о создании таких художественных произведений, которые воспитывали бы у нашей молодежи высокие моральные качества: мужество, преданность делу строительства нового общества.

Мысль о необходимости создания новой художественной культуры, рассчитанной на широкие круги рабочих и крестьян, четко высказана в резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» (18 июня 1925 г.). Это постановление партии послужило мощным импульсом для сплочения писательских сил вокруг задач социалистического строительства и помогло многим деятелям искусства правильно определить дальнейшее направление своей творческой деятельности.

Огромное значение для развития советской литературы и советского искусства в целом имело постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций». Со времени опубликования этого постановления начался новый этап в развитии советского искусства. Групповая замкнутость, групповая борьба в советской литературе создавали разного рода помехи для творческой работы. Постановление ЦК устранило эти помехи, подготовив условия для консолидации всех творческих сил и мобилизации их на решение высоких художественных задач, поставленных всем ходом социалистического строительства.

В 1946—1948 гг. ЦК принял ряд постановлений по вопросам литературы и искусства. Эти постановления сыграли большую роль в развитии духовной культуры советского общества. Они идейно вооружили наши кадры, определили коренные задачи идеологической работы в новых исторических условиях, развили и конкретизировали принципы социалистического реализма.

Эти постановления были приняты в тот период, когда усилилось идеологическое наступление на нашу страну и страны народной демократии со стороны империалистических кругов. Партия выдвинула на первый план задачу повышения уровня всей идеологической работы, подчеркнула важнейшее значение советской литературы и искусства в деле коммунистического строительства и воспитания трудящихся в духе коммунизма. В постановлениях отмечалось, что основная задача идеологической работы заключается в активной пропаганде политики Советского государства, которая является жизненной основой советского строя. Большое значение имела также борьба против влияний буржуазной идеологии и разного рода ошибок и извращений в литературе и искусстве.

Исключительно плодотворными для развития советского искусства и литературы явились решения XX и XXI съездов КПСС, а также ряд выступлений Первого секретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущева: на совещании художественной интеллигенции в ЦК КПСС, на III съезде писателей, в станице Вешенской и др.

В партийном документе «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» показано, что понятия партийности и народности в искусстве социалистического общества неразделимы. «Кто хочет быть с народом,— говорит тов. Хрущев,— тот всегда будет с партией. Кто прочь стоит на позициях партии, тот всегда будет с народом»²³⁹.

В документе развиты и конкретизированы ленинские идеи о партийности и народности искусства, о свободе творчества, об основном направлении развития советского искусства, о руководящей роли партии и т. д.

Вниманием и заботой о развитии советского искусства пропикнуто постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца» (28 мая 1958 г.). В постановлении отмечаются элементы субъективизма, допущавшиеся в оценке отдельных художественных явлений. Вместе с тем здесь снова подчеркивается решающее значение связи искусства с жизнью народа, с лучшими демократическими традициями художественной классики и народного творчества. И вновь партия решительно выступает против формалистических тенденций в творчестве отдельных деятелей советского искусства, против мнимого новаторства, превращающего искусство в достояние узкого круга эстетствующих гурманов. Партия снова и снова подчеркивает, что единственно верный и плодотворный путь развития искусства — это путь народности и реализма.

Огромную роль в развитии советской художественной культуры и, в частности, эстетической мысли играют съезды писателей, художников, композиторов и др.

Своими успехами искусство советского общества обязано повседневной заботе Коммунистической партии, последовательно и неуклонно направляющей нашу страну, ее экономику и культуру по пути к коммунизму.

XXI съезд КПСС дал конкретную программу строительства коммунистического общества в нашей стране. Перед художниками, писате-

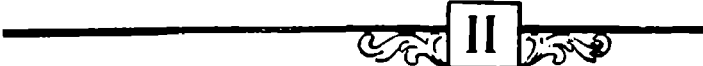
лями, актерами, перед всеми творческими работниками открылись новые перспективы и задачи. Ни в одну эпоху мировой истории не стояли такие высокие задачи перед работниками искусства. Постоянная забота партии о нашей культуре, ее направляющая и руководящая деятельность являются первым залогом того, что наши творческие работники добьются новых успехов в развитии советского искусства и литературы.

Важнейшее значение для развития марксистско-ленинской эстетической мысли имеют документы коммунистических и рабочих партий разных стран, связанные с решением вопросов борьбы за передовую культуру, за победу социалистической идеологии в искусстве, теоретические труды и выступления видных партийных деятелей.

Вопросам искусства посвящены целиком или отчасти многие работы *Мао Цзэ-дуна* (р. 1893), *Антонио Грамши* (1891—1937), *Пальмиро Тольятти* (р. 1893), *Георгия Димитрова* (1882—1949), *Карла Либкнехта* (1871—1919), *Мориса Тореза* (р. 1900), *Жака Дюкло* (р. 1896) и ряда других выдающихся представителей коммунистического движения во всем мире.



РАЗДЕЛ



II

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

ы уже знаем, что эстетическое отношение людей к действительности проявляется во всех областях их жизни и деятельности; высшей формой его выражения является искусство. Поэтому, прежде чем перейти к изучению сущности искусства, необходимо более подробно выяснить, что представляет собой так называемое эстетическое освоение человеком действительности. Человек «осваивает» мир различными способами. Прежде всего, он практически изменяет действительность, реально осваивая ее в своих нуждах. Но в ходе практики люди научаются осознавать мир, понимать его явления и происходящие в нем процессы. Это осознание окружающего тоже есть освоение, но не реальное, практическое, а «духовное», т. е. происходящее в сознании. Подчеркнем при этом сразу же, что это духовное освоение, иначе осознание, мира не только обусловлено производственной и всей общественной практикой человека, но, в свою очередь, призвано служить «руководством к действию».

Отношения людей к миру, которые складываются в процессе общественно-исторической практики как результат освоения ими мира, многообразны. Многообразие освоения обусловлено, с одной стороны, многообразием самой объективной действительности, наличием в ней качественно различных областей, сфер, которые охватывает общественная практика. С другой стороны, оно обусловлено богатством потребностей человека, его исторически сложившихся способностей и субъективных свойств, которые побуждают его к различным формам деятельности и выражают многогранность отношений человека к миру.

В процессе освоения человеком действительности складываются определенные, исторически устойчивые разновидности отношения людей к действительности и друг к другу.

В основе всех этих отношений лежит практика, действительное освоение человеком природы. Практика составляет базу и источник всех других отношений общественного человека к миру; в частности, именно на основе практики исторически развиваются различные формы духовного освоения, т. е., иными словами, осознания мира; научное, этическое, эстетическое освоение действительности — суть разновидности такого духовного освоения.

Эстетическое отношение к действительности представляет собой одну из форм обусловленного практикой отношения человека к миру.

Что же характерно для эстетического отношения людей к действительности? Каковы его отличительные особенности и та объективная основа, на которой оно возникает?

Для ответа на эти вопросы необходимо обратиться к некоторым общим положениям марксистско-ленинской теории познания, поскольку эстетическое отношение человека к действительности есть специфическое проявление отношения сознания к бытию вообще.

Основу истории человечества составляет материальная практика, реальное преобразование мира человеком. Но для того, чтобы действовать, изменять мир, человеку необходимо осознание как предмета (объекта) своей деятельности и самого процесса воздействия на этот предмет, так и самого себя — субъекта практики. Развитие сознания обусловлено развитием реального освоения природы человеком, иначе говоря, трудом. Но, возникнув в практике, сознание в свою очередь становится средством расширения и совершенствования самой практики. В своем труде человек опирается на накопленные знания, на имеющийся в обществе опыт. Сознание не просто пассивно отражает бытие, но и направляет деятельность человека, становясь субъективной предпосылкой практического изменения мира.

Уже самая примитивная обработка камня первобытным человеком ясно обнаруживает перед нами это коренное отличие человека от животного: результат работы вначале существует «идеально», в человеческой голове. Действие совершается разумно, в соответствии со свойствами предмета обработки, поставленной целью, технологическими ресурсами и умением.

Человеческая практика имеет одновременно и своим результатом и своей предпосылкой «духовное освоение мира», т. е. осознание действительности, без которого невозможно и реальное освоение действительности, т. е. труд, деятельность. Чтобы знать, надо изведать мир делами, и нельзя ничего делать, не ведая, что творишь.

Духовное освоение мира общественным человеком имеет свою историю. Если на ранних ступенях социального развития

мы не находим еще четко разграниченных друг от друга форм этого освоения, то по мере развития и расчленения самой материальной практики, по мере разделения труда общественное сознание человека отчетливо обособляется на различные свои формы: научную, нравственную, художественную и т. д. В своей совокупности они и составляют то, что мы называем духовным освоением действительности.

Среди различных форм духовного освоения мира важнейшее значение имеет научно-теоретическая форма. С первых шагов развития человечества, хотя и в зачаточно-примитивном виде, возникает и развивается способность логического мышления. Она составляет элементарную основу теоретического сознания. По мере развития практического освоения мира на этой основе складывается наука в собственном смысле слова. Понятно, что производство каменных орудий не требует сколько-нибудь глубокой и дифференцированной научной теории. Но эта теория нужна для строительства монументальных каменных зданий, сооружений и для других целей. И вот уже в древнем Египте возникают основы математики и механики. Тем более невозможно пользоваться электричеством без богатейшего комплекса научно-технических знаний. Иными словами, никакое развитие материальной практики и всей человеческой культуры невозможно без развития научного, теоретического мышления. Успехи человеческой культуры в большой мере характеризуются успехами научного знания в борьбе с антинаучными религиозными, мифологическими представлениями.

Теоретическое освоение действительности, или, иначе говоря, научное познание, обладает способностью безгранично пропикать в сущность явлений. Наука познает мир, открывая законы, вскрывая сущность тех или иных явлений природы и общества. В научном познании обобщаются и формулируются существенные черты множества конкретных явлений, которые наблюдает человек и с которыми он соприкасается практически. Теоретическое познание, пользуясь выражением Ленина, обладает достоинством всеобщности. Всякий объективно научный закон потому и представляет собой огромную силу в руководстве практикой, что он выделяет во множестве отдельных случаев, в сложнейшей пестроте индивидуальных явлений важнейшие, существенные черты. В понятие, если оно правильно отражает реальность, выражается суть, закон определенного рода явлений.

Но, осознавая мир теоретически, человек восходит от конкретных явлений к абстракциям, обобщениям, в которых «исчезает» живое многообразие действительности.

Недаром В. И. Ленин любил повторять знаменитое изречение Гёте: «Теория, друг мой, сера, но зелено вечное дерево жизни».

Лишь практика, говорит В. И. Ленин, обладает, в противоположность теории, достоинством непосредственной действительности. Изменяя мир, человек имеет дело не с абстракциями, не с понятиями, но с живыми целостными предметами, с самым реальным миром. Предмет практики — реальный мир конкретных вещей.

Не может практически действовать, например, селекционер, если он не знает общих законов развития растений, законов генетики. Но практически селекционер может воздействовать не на растения вообще, а только на конкретные, определенные растения, находящиеся в определенных условиях, и т. д. Здесь и осуществляется животворящее единство науки и практики.

Следовательно, духовное освоение мира, т. е. вся совокупность духовного опыта человека, не ограничивается только и исключительно теоретическими знаниями, как бы важны и необходимы они ни были. Для практической деятельности человеку необходимо еще иметь определенный жизненный, общий и специальный опыт, знать и понимать конкретные вещи и явления. Для жизни и борьбы человек должен иметь не только мыслящую голову, но и волю, страсть, чувства.

Человеку нужно иметь богатый духовный опыт наблюдения, осмысления и оценки реальных единичных предметов в их живой непосредственности. Одним из важнейших средств такого осмысления и является эстетическое отношение к действительности. В отличие от теоретического мышления эстетическое сознание охватывает реальный предмет целостно. В противоположность научному понятию оно создает конкретный образ.

Надо, однако, еще раз подчеркнуть, что и теоретическое и эстетическое сознание имеют между собой и общую черту, отличающую их от религии. Общность эта состоит в том, что и теоретическое и эстетическое отношение к миру способно давать истину. Что же касается религии, то сам принцип ее — извращенное, ложное представление о действительности.

Чувственную конкретность, целостность эстетического отношения к действительности не следует смешивать с элементарным чувственным восприятием. При эстетическом осознании мира человек, как и в науке, проникает в сущность предмета, в его содержание и смысл, но охватывает его в образной форме, через все богатство конкретных сторон, свойств и особенностей единичных вещей.

Никакое эстетическое восприятие не может быть сведено только к чувственному восприятию. Даже элементарные эстетические эмоции, например восприятие красоты формы или цвета, обязательно в той или иной мере опосредуются разумом; логический момент сравнения, ассоциации нередко уча-

ствуется уже в самом первичном эстетическом восприятии. Но одно несомненно, и это составляет важнейшую сторону эстетического отношения к действительности: сфера тех восприятий, переживаний, наслаждений, которые мы называем эстетическими, действительно неотъемлемо связана с чувственной ступенью познания. Хотя чувственный характер эстетического и не составляет его сущности, поскольку бесчисленное множество чувственных восприятий мы никак не назовем эстетическим, но это его важнейшая особенность. Несомненно, что помимо, вне чувственности человека эстетического переживания или восприятия не существует. С другой стороны, предметом эстетического отношения человека может быть только явление, доступное чувствам, хотя бы только в воображении. Чтобы эмоционально-эстетически пережить гармонию мироздания, мы должны «чувственно», наглядно представить себе грандиозно-величественную картину «гармонии сфер», как говорили древние.

Еще очевиднее то, насколько необходимо для соответствующего эстетического восприятия и переживания обладать развитой чувственностью. Чтобы наслаждаться музыкой, необходимо музыкальное ухо, чтобы различать красоту форм, нужен острый, восприимчивый глаз. Только через «ворота» чувств может воздействовать на нас предмет, обладающий определенными эстетическими свойствами. Характерно, что из пяти чувств человека, только два — зрение и слух — являются полноценной психофизиологической основой для собственно эстетических переживаний. Правда, в творчестве скульптора осязание может иметь решающее значение (вспомним слепого скульптора Лину По), но это исключение, скульптура всегда остается искусством для глаза. Попыты французов в XVIII в. создать «музыку ароматов» или попытки немцев в начале XIX в. обосновать эстетические принципы поваренного «искусства», разумеется, не имеют серьезного значения.

Два чувства — зрение и слух — наиболее гибки, тонки, богаты, «одухотворенны»; они, как выражается Маркс, — «чувства, которые способны к человеческим наслаждениям...»¹ На базе развитой человеческой чувственности, воспитанной общественной практикой, стало возможно и восприятие эстетических свойств предметов и сама эстетическая эмоция.

Даже и в тех случаях, когда чувственное восприятие не имеет существенного значения, оно остается обязательным условием эстетического отношения человека к миру. Правда, в развитом и целостном человеческом сознании совершенно необходимо в каждом отдельном эстетическом восприятии наличие чувственного объекта, который прямо и непосредственно воспринимается человеком. Например, эстетическое восприятие литературы не связано с непосредственно чувственно

данными объектами. Чувственно мы воспринимаем в этом случае черные пятна букв на белой бумаге, или систему условных звукосочетаний — слов, и только. Если исключить «музыку речи», в которой мы наслаждаемся непосредственно слышимой нами ритмичкой звуков, наше прямое чувственное восприятие не доставляет нам какого-либо эстетического наслаждения. Наслаждаемся мы в данном случае теми представлениями, которые в свою очередь обязательно опираются на конкретно-чувственный опыт человека. В зауми футуристического словотворчества исчезает всякая возможность эстетического переживания литературы. Как будет видно в дальнейшем, чувственный характер эстетического неразрывно связан с главной особенностью искусства. Такой особенностью является то, что художник создает конкретно-чувственные образы. И дело не только в том, что их творения и их восприятие, само собой разумеется, невозможны без помощи человеческих чувств, но и в том, что искусство имеет одной из своих задач — помочь человеку в духовном освоении мира, взятом в его реальной конкретности.

Если мы хотим осмыслить какое-нибудь явление эстетически, мы должны представить себе его как объект непосредственного наблюдения, как предмет нашего чувственного опыта, иначе говоря, как предмет, с которым мы реально-практически сталкивались или можем столкнуться в жизни.

Именно поэтому эстетическое отношение человека к действительности органически связано с его непосредственным опытом.

Человеческие знания о мире слагаются из непосредственного опыта, иначе говоря, имеют своим источником личную практику данного человека, и из опыта косвенного, под которым мы понимаем «знания, доставшиеся нам от всех прошлых веков, и знания, приобретенные людьми в иных местах» (*Мао Цзэ-дун*)². В совокупности знаний, представлений, чувств, которыми каждый из нас располагает, личному, т. е. непосредственному, опыту принадлежит количественно далеко не ведущее место. Даже у людей, богатых собственными наблюдениями и размышлениями, большая часть их практического жизненного багажа почерпнута из косвенных источников: из книг, из рассказов других людей и т. д. Конечно, узнаваемое из книг «накладывается» на непосредственный опыт, нередко проверяется на нем, корректируется им. Но все же косвенный опыт занимает в умственном багаже человека огромное место. Это и понятно. Ведь это то, что становится нашим достоянием из всей сокровищницы опыта человечества, накопленного в процессе всего исторического развития.

Уже процесс школьного обучения ребенка есть процесс наделения его необходимым минимумом жизненного — в пер-

вую очередь научного — опыта, которым располагает общество. Ребенок узнает все необходимое о природе и людях, технике и культуре. Школа помогает ему в краткой и суммированной форме овладеть новейшими достижениями человеческой культуры. В эту пору его непосредственный опыт, как правило, очень невелик и ограничивается освоением ближайшей среды.

В дальнейшем, когда человек «вступает в жизнь», начинает сам участвовать в общественной практике, роль непосредственного опыта, опирающегося на уже приобретенный опыт культуры, резко возрастает. Но и в это время невозможно ограничиваться лишь личной практикой как источником знаний. Косвенный опыт продолжает сохранять все свое громадное значение.

Но как бы мал ни был непосредственный опыт человека, он всегда имеет перед косвенным опытом огромное преимущество. Человек его приобрел сам, в своей деятельности, в своей борьбе, своим разумом, своей страстью. Он получен в соприкосновении с реальными предметами. Такой опыт обладает для человека особой «осязательностью». Сколько бы ни читали мы о жизни какого-либо народа, но, не повидав ее, мы никогда не представим себе ее ярко и сочно, хотя из книг мы легко узнаем много таких существенных моментов, до которых нам трудно было бы дойти «своим умом», особенно в короткий срок, при беглом знакомстве. Обе формы опыта оплодотворяют друг друга.

Для эстетического отношения к действительности непосредственный опыт имеет огромное значение. Не случайно и искусство, формирующее и выражающее эстетические отношения человека к действительности, представляет нам плоды косвенного опыта как якобы предмет непосредственного опыта. Роман Толстого «Война и мир» — сложный синтез непосредственного опыта писателя и колоссального материала косвенного опыта. Но мы воспринимаем события романа как живые свидетельства. Художественное произведение тем богаче и совершеннее эстетически, чем острее наше чувство непосредственного соучастия в происходящем.

Эстетическое освоение мира дает нам сумму знаний и опыта о реальных вещах, событиях и явлениях в их конкретной целостности, т. е. в том виде, в каком мы сталкиваемся с ними в живой, непосредственной практике, в самой жизни. Отсюда мы можем понять еще одну важную сторону эстетического освоения действительности.

Мир бесконечно многообразен: в прихотливом переплетении его индивидуальных проявлений поначалу бывает нелегко разобраться. Теоретическая мысль всегда стремится отделить существенное от несущественного, она не дает человеку потеряться в частностях, позволяет ухватить главное, ведущее,

закономерное; и это одно из главных средств, с помощью которых наука руководит практикой.

Но в реальной практике люди соприкасаются с конкретными явлениями, в которых необходимое всегда неразрывно связано со случайным. Поэтому в сумму практического опыта обязательно входит умение ориентироваться в случайностях. Эстетическое сознание позволяет человеку, непосредственно осмысливая целостный предмет, осваивать его со всеми его неповторимо-своеобразными чертами и свойствами. Вот почему и в искусстве индивидуально-неповторимое, порою случайное имеет столь большое значение.

Эстетическое отношение к действительности тоже, как и теория, есть способ осознания действительности. Отражая мир конкретных вещей, искусство ставит своей целью их познание, раскрытие их смысла, сущности, необходимости. Но эта сущность выражается не понятиями, а оказывается «видимой», различимой в самом предмете.

Далее, в эстетическом отношении к действительности необходимо отметить следующую очень важную сторону дела.

Практическая связь человека с внешней средой, соотношение между субъектом и объектом в процессе практики — это есть творчество в широком смысле слова. Деятельность человека, целесообразное преобразование действительности есть творческий процесс. Это относится ко всякой практической деятельности — будь то производственная, общественная или любая другая *человеческая* деятельность. В предмете, который человек изменяет практически, «овеществлена» субъективная цель человека; тем самым этот предмет становится как бы отражением деятельного субъекта, его замысла, его идеи, чувств, желаний. Человек видит себя в созданном им мире. Каждому из нас великолепно знакомо чувство радости, которое охватывает человека, когда он видит удачные плоды своей деятельности, будь то создание какой-нибудь вещи или организация какого-либо общественного дела.

Но эта «переделка мира» не есть выражение произвола творящего. Нельзя безнаказанно попираť объективные законы жизни. Мастер — не тот, кто вслепую, без должного понимания сущности своего предмета, без чувства материала, пытается что-то выполнить. Из олова нельзя выковать клинка, в гипсе нельзя добиться эффекта мраморной статуи. Истинное мастерство творца в принципе враждебно себялюбивому эгоизму капризного своеволия. Мастер — тот, кто глубоко познает свой предмет, чувствует его, любит его и испытывает великое наслаждение в творчестве, следуя объективным законам этого предмета. Практика требует от человека необходимой меры осознания «истины предмета». Человек потому и наслаждается делами рук своих, что в них он видит не проявление своих мелких субъективных прихотей, но выполнение,

в конечном счете, объективных требований действительности, в каком бы малом объеме оно ни проявлялось. Именно эта «мудрость» практического мастерства вызывает в человеке высокое эстетическое наслаждение.

Гегель очень тонко назвал человеческую практику «удвоением себя». Но, «удваивая себя», человек реализует не внешние, чуждые действительности цели, но действует в полном согласии с внутренними закономерностями предмета. И в этом высокая радость наслаждения творчеством. Не случайно это высшее из наслаждений воспринималось людьми издавна как «божественное». Здесь нет никакой мистики. Лишь следуя законам природы и общества, человек вступает на путь подлинного творчества.

В самом процессе производства человек научается осознавать свои возможности в преобразовании мира. Он чувствует себя творцом; он наслаждается собой в созданном им предмете, как своим собственным содержанием. Эта вторая сторона особенно важна. У нас нет другого внутреннего достояния, кроме того, которое мы почерпнули в общении с миром. Вот где источник духовного богатства человека, неотъемлемо, необходимо связанный с процессом труда. Вот почему эстетическое отношение к миру неразрывно связано с трудовой деятельностью, с творчеством, о чем так хорошо говорил Горький.

Таким образом, творческий характер эстетического отношения к действительности указывает на органическое единство труда, практической деятельности и эстетического наслаждения. Но если мы подойдем к вопросу исторически, то увидим, что в подневольном труде эксплуатируемых творческая радость человеческой деятельности, возможность наслаждаться процессом труда и его результатами уродовалась или порой совсем уничтожалась. Античный раб, низведенный до положения животного, или рабочий на капиталистической фабрике, превращенный в придаток машины, лишены возможности полноценно наслаждаться своим трудом.

В мифологии отразился тот реальный исторический факт, что подневольный труд лишал человека возможности развивать свои духовные потенции, резко ограничивая возможности наслаждения. На деле возникает трагическая антиномия: труд рассматривается как проклятие, а наслаждение в его человеческих формах делается возможным при свободе от физического труда. Известно, какое значение для развития науки и искусства в античном мире имела возможность переложить на плечи рабов бремя материального производства.

Однако это противоречие между трудом и наслаждением — не извечная, присущая самой человеческой природе «антиномия», как полагал, например, Кант, но результат развития социальных антагонизмов.

Если подходить к этому вопросу с позиций материалистической диалектики, то надо вскрыть не только исторически обусловленное противоречие между трудом и наслаждением, материальным производством и духовной деятельностью, во и их органическое внутреннее единство, хотя и обнаруживающееся в противоречиях.

Это органическое единство наблюдается на всех стадиях истории. Оно проявляется каждый раз, когда человек действует, творит, подчиняясь своей внутренней потребности, когда он отдается труду свободно и радостно. Это очень хорошо отметил Горький, показав, например, в «Фоме Гордееве», каким прекрасным может быть труд по вдохновению, даже если он выполняется ради интересов хозяина.

Но дело не только в этом. Связь эстетического отношения к действительности с практической деятельностью человека особенно ярко проявляет себя в том, каким исключительно важным источником эстетических переживаний является для человека общественная деятельность, борьба против угнетения и несправедливости. Вся история искусства от «Прикованного Прометея» Эсхила до поэмы Маяковского свидетельствует о том, что деятельная радость борьбы, страстное стремление практически изменить мир, сделать его лучше, всегда воспринимались передовыми людьми как нечто возвышенно-прекрасное.

Таким образом, не в свободе от практической заинтересованности, как думал Кант, а как раз в самом горниле трудовой — шире — всей общественной практики формируется эстетическое сознание.

Труд, практическая деятельность общественного человека создали и самую способность к эстетическому переживанию, развили эстетическое чувство людей. Превращение элементарных потребностей в человеческие потребности и удовлетворение их человеческим способом на основе развития практики, деятельности человека, обуславливает перерастание примитивного удовольствия в человеческое наслаждение, в котором обязательно наличествует духовный момент. Общая историческая тенденция развития заключается именно в том, что общественное существо — человек, развиваясь в практической деятельности, обогащает всю сферу своих мыслей и чувств. Элементарное удовлетворение своей предметной деятельностью превращается в человеческое наслаждение: рождается бесконечное множество «духовных» наслаждений, которые не коренятся непосредственно в физиологии человека. Такова, например, способность человека наслаждаться красотой природы. В практике завоевывает себе человек относительную «независимость» от внешней среды; в практике научается он видеть в себе творца, способного управлять действительностью; в практике обретает свободу и всю совокупность

«свободных наслаждений», в том числе и чисто эстетических. Это есть диалектический процесс преобразования на почве труда, на почве общественной деятельности элементарного, грубого удовольствия в самое высокое человеческое наслаждение. С этой точки зрения можно сказать, что эстетическое наслаждение есть духовное, человеческое наслаждение трудом, природой, общественной деятельностью, искусством. Подчеркнем еще раз, что эстетическое наслаждение по своему принципу ни в коей мере не противоположно всей совокупности человеческой практической деятельности. Вот почему эстетическое наслаждение не есть наслаждение только формой. Эстетическое наслаждение есть прежде всего наслаждение самим содержанием предмета.

Человек умеет подходить к любому предмету с подходящей мерой. Это значит, что эстетическое наслаждение есть человеческое наслаждение самым объективным предметом.

Никакое эстетическое восприятие не существует вне наслаждения. Конечно, это не значит, что мы не можем подвергнуть эстетическое переживание чисто теоретическому анализу, но реальное усвоение эстетического предмета возможно только с помощью переживания, наслаждения. Сколько бы мы ни заучивали, что «Сикстинская мадонна» Рафаэля прекрасна, этим мы не постигнем ее красоты. Мы можем «поверить» в эстетическое совершенство стихов Маяковского, но, если мы их не пережили, не насладились ими, мы не освоили их сути. Вот почему можно сказать, что эстетическое отношение человека к действительности невозможно вне наслаждения.

Теперь нам необходимо указать еще на одну важнейшую сторону эстетического отношения к действительности. Научное мышление, теоретический способ освоения мира имеет постоянную тенденцию к разветвлению, специализации, к сужению предмета за счет углубления в его сущность. Это понятно, потому что по мере практического освоения действительности появляется необходимость все более концентрировать внимание на определенном круге закономерностей, на определенной, все более узкой проблематике.

Эстетическое восприятие и оценка реальной действительности имеет своей целью не специальное, а общее. Каждый член общества, будучи специалистом в какой-то области, прежде всего является общественным человеком, и ему необходимо определить свое отношение ко всему кругу окружающих его фактов и явлений непосредственно. Эстетическое суждение имеет своим предметом «все, что есть интересного для человека в жизни» (*Чернышевский*)³, в этом источник его широты и основа его общественного содержания. Вся совокупность эстетических восприятий, переживаний и наслаждений, позволяющая оценить явления жизни с точки зрения в конечном счете их положительного или отрицательного значения для общества

и для отдельного человека, имеет исключительно важное значение. Эстетическое сознание имеет поэтому сугубо общественный характер. Не случайно все, что практически интересуется человека, все, с чем в своей общественной деятельности ему прямо или косвенно приходится сталкиваться, — все это человек может сделать предметом своего эстетического восприятия.

Отсюда мы должны сделать и еще один важный вывод. Эстетическое отношение человека к действительности есть *общественное* отношение. Эстетические суждения и оценки свойств конкретных явлений доступны сознанию только общественного человека.

Шиллер, следуя за Кантом, некогда сказал, что в искусстве живет лишь то, что умерло в жизни. Мы сказали бы как раз наоборот: только то, что живет в жизни, во всей совокупности общественной практики (включая сюда и само человеческое сознание), способно жить и в искусстве.

Только в ходе и на основе развития практического освоения мира человеком он возвышается до той степени духовности, что ему становятся доступны эстетические наслаждения. Впрочем, уже в каменном веке люди начинали эстетически осмысливать и изображать грацию лани, могучую энергию бизона, упругую силу лося.

Но у этого обстоятельства есть и вторая существенная сторона. Эстетическое освоение мира — могучее орудие общественного человека в его деятельности, взятой не в специальном, а в общественном ее значении. Эстетическое чувство неспособно научить человека технологии гончарного дела, по определенным уровнем этого дела обусловлена и мера эстетического совершенства создаваемых гончаром сосудов. В античной амфоре, например, «опеществлялся» не только собственно производственный, но также и эстетический опыт общества древней Эллады.

Мы уже говорили выше, что духовное содержание человека определяется богатством его практических отношений к окружающей среде (природе и обществу). Осваивая и оценивая мир также и эстетически, человек осознает и самого себя. Созерцая себя в предмете, человек осознает этот предмет как свой предмет. Наслаждаясь, например, красотой дикой природы, человек отнюдь не уподобляет эту природу себе и своей жизни, но делает ее достоянием своего сознания, делает ее своей «открытой книгой», тем самым обогащая себя.

Особенно очевидно это в искусстве. Пейзаж в живописи всегда запечатлевает не только сам изображенный объект природы, но и мысли и чувства — субъективное отношение художника к изображенному. Чувством радости ожидающей пробуждения природы проникнута левитановская картина

«Весна — большая вода». Это человеческое отношение, выраженное в картине, вызвано созерцанием жизни природы. Чувство радости, шевелящееся в каждом человеке при соответствующих впечатлениях, здесь доведено до уровня ясности и полноты.

Неспроста было бы считать, что, созерцая природу, человек осознает только себя. Процесс самосознания есть не что иное, как процесс определения своего отношения к миру. Счастливый восторг перед весенней природой в картине Левитана есть результат, а не предмет эстетического восприятия природы. В случае же непосредственного общения с природой именно она является предметом эстетического освоения. Но в итоге этого освоения появляются определенное отношение, определенные мысли, чувства, стремления, которые могут получить выражение в художественном произведении. Ведь чтобы познать и самого себя, человек должен познать мир, ему открывающийся, им освоенный.

Но вместе с тем, и это очень важно, эстетическое отношение к действительности всегда несет в себе субъективное начало, эмоциональную оценку предмета. Именно поэтому в искусстве, являющемся специфической сферой эстетического, отражение жизни неразрывно связано с выражением субъективного к ней отношения, в котором преломляется, более или менее непосредственно, общественный интерес. Эстетическое наслаждение выводит человека из состояния спокойного равнодушия: он восхищается, любит, радуется, плачет, негодует, ненавидит; он любит, полон нежности, сарказма, скорби, ликования.

Эстетическое освоение действительности есть общественная, следовательно, специфически человеческая деятельность. Эстетическое отношение к миру есть человеческое отношение, и поэтому оно органически входит в круг человеческого самосознания. Но его предметом является отнюдь не только сам человек, а и все то в жизни, что доступно конкретно-чувственному восприятию и нуждается в целостном освоении и оценке.

Искусство является мощным стимулом развития эстетического отношения людей к действительности. До возникновения искусства как специфического общественного явления можно говорить лишь о зародышах, предпосылках эстетического чувства в собственном смысле слова.

Эстетическое отношение к действительности первоначально было вплетено в практическое освоение ее и вне этого освоения не существовало. Но по мере развития общества, разделения труда, развития и усложнения субъективных способностей человека возникла необходимость в самостоятельной области деятельности, задачей которой становится эстетическое освоение, осмысление действительности. Такой специальной областью является искусство.

Художественная деятельность людей вырастает на основе их производственной деятельности. Но лишь с того момента, как она отделяется от последней и получает специфический характер, можно говорить об эстетическом отношении людей к действительности в собственном смысле слова, как отношении, качественно отличном от практического, теоретического и др. (хотя и взаимосвязанном с ними). Искусство является главным органом выражения этого отношения, оно всегда несет в себе эстетическое осознание и оценку явлений действительности.



ИСКУССТВО И ЕГО РОЛЬ В ЖИЗНИ ОБЩЕСТВА

§ 1. Сущность искусства



ысшей формой эстетического отношения человека к действительности является искусство. Что же такое искусство, в чем его особенности, какова его специфика?

На этот вопрос нельзя ответить однозначно, ибо сам предмет, подлежащий определению, не прост. В самом деле, понятие «искусство» обнимает очень сложную форму общественного сознания. Чтобы объяснить, что такое искусство вообще, надо найти такие его черты и свойства, которые равно подходят и к произведению литературы, и к произведению прикладного искусства, и к фильму, и к статуе, и к скрипичному концерту, и к орнаменту. Но какая, например, внутренняя связь между выстроенным архитектором Пьермарини зданием театра «Ла Скала» в Милане и идущей на ее подмостках оперой Верди? Какие общие черты есть у «Броненосца «Потемкин»» Эйзенштейна и у миниатюрных золотых серег, украшенных квадригами коней, сделанных две тысячи лет назад неведомым эллипским ювелиром?

Самое слово «искусство» имеет в современных языках порой очень различный смысл. В. Даль так разъяснял в свое время значение этого русского слова: «...Знание, умение, развитая навыком или учением способность; отвлеченно: ветвь или часть людского образования, просвещения; наука, знание, прилагаемое к делу; рукоделье, ремесло, мастерство, требующее большого умения и вкуса... *Изящные искусства*, все художества. *Искусство* также противоплагается *природе* и тогда означает всякое дело рук человеческих»¹.

Так определялось слово «искусство» сто лет назад. Послушаем современного филолога. В «Толковом словаре русского языка» под ред. Д. Н. Ушакова мы находим четыре значения термина: «1. ...Творческая художественная деятельность...

2. Отрасль творческой художественной деятельности... 3... Система приемов и методов в какой-п. отрасли практической деятельности; мастерство... 4... Умение, ловкость, тонкое знание дела»⁶.

Не надо думать, что дело идет просто об омонимах, т. е. словах одинакового звучания и разного смысла. Есть внутренняя связь между всеми этими значениями слова «искусство». Она существует и в других языках: в латинском «Ars», французском «L'art», в украинском «Мистецтво», в английском «Art», в немецком «Kunst», в чешском «Umění», — все они означают и «искусство» и «умение».

В различных языках зафиксировалась органическая связь искусства с широким кругом разнообразных человеческих умений, сноровок, практического опыта. На ранних стадиях развития общества эта связь была еще более очевидна: в средневековой Флоренции живописцы и аптекари входили в один цех, среди «свободных искусств» числились, например, на равных правах музыка и астрономия; древний сказитель всегда был и «историком» своего народа, и «философом», несущим согражданам жизненную мудрость.

С одной стороны, искусство сливалось с широкой областью материального производства, с другой, смыкалось с наукой, философией и другими областями духовной жизни общества.

Это положение изменилось в позднейшие эпохи. Но даже и в наше время искусство в определенных своих проявлениях тесно соприкасается то с различными формами умственной деятельности (например, литература и публицистика, кино как искусство и кино как средство научной и технической пропаганды), то с техникой (архитектура), то с производством утилитарных вещей (текстильное, мебельное производство).

Тем важнее установить специфические признаки искусства, художественной деятельности, в каких бы разнообразных формах они ни проявлялись. Над этим вопросом задумывалось не одно поколение людей.

Неослабевающий интерес к этой проблеме вызван прежде всего тем, что искусство занимало и занимает одно из важнейших мест в духовной жизни людей, является неотъемлемой частью их деятельности. Трудно найти человека, который в той или иной степени не испытывал бы на себе влияния искусства, для которого восприятие искусства, хотя бы в одном из его видов, не стало бы настоящей потребностью, человека, который не пытался бы сам приобщиться в той или иной форме к художественному творчеству.

Этот всеобщий интерес к искусству не связан с профессиональными или иными различиями между людьми. Таким образом, искусство представляет собой универсальную, общечело-

веческую форму деятельности и имеет какое-то огромное жизненное значение в общественном развитии. Но какое именно? И почему это значение настолько сложно, что споры о нем не затихают и постановка вопроса «что такое искусство» оказывается необходимой снова и снова?

Искусство нужно всем: оно способно равно волновать и рабочего, и ученого, и тракториста, и математика, и летчика, и... художника. Общение с художественными произведениями есть общественная потребность. Эта потребность иногда ограничивается или стимулируется определенными социальными условиями, но не зависит от специальности и общественного положения того или иного человека.

Искусство существует уже не одно тысячелетие. И коль скоро мы, не задумываясь, наряду с современными произведениями или произведениями, созданными сотню лет назад, относим к искусству и танец первобытного человека, и статую, обнаруженную при раскопках какого-нибудь ассирийского дворца, и некоторые записи на папирусе, то, стало быть, мы можем и должны обнаружить какие-то общие, единые принципы этой столь разнообразной и многогранной деятельности.

Вместе с тем совершенно ясно и другое — сегодняшнее искусство это иное искусство, чем то, что было много лет назад, или то, что будет в XXI в. Изменялись задачи искусства, его роль в общественной жизни, а значит, и его конкретные формы. Как непохожи, например, театральные зрелища античного мира или средневековые мистерии на современную театральную постановку. По-разному относились к поэзии слушатели Олимпийских од Пиндара и читатели стихов Тютчева.

Таким образом, определить, что такое искусство, — задача сложная, так как в этом определении должны быть охвачены существенные признаки очень различных на первый взгляд явлений.

Домарксистская эстетика, выясняя сущность искусства, дала много ценного для понимания того, что такое искусство. Однако во многом верные, часто очень глубокие и плодотворные соображения о сущности искусства все-таки не выражали его сущность во всей полноте. Они характеризовали лишь ее отдельные стороны. Это дало основание Льву Толстому в статье «Что такое искусство?» нарисовать убедительную картину хаоса и противоречий в суждениях эстетиков и философов о сущности искусства.

Искусство есть воспроизведение действительности, говорили одни. Оно показывает жизнь не только такой, какой она является, но и такой, какой она должна быть, значит, создает идеалы, добавляя другие. Искусство есть передача чувств человека другим людям, замечали третьи. Искусство является выражением идей, самовыражением человеческого духа, удовлетворением потребности в красоте. Все эти и многие другие

положения, за исключением явно расходящихся с художественной практикой последовательно идеалистических выводов о том, например, что сущность искусства — в чистой форме, правильно отмечали какие-то существенные стороны художественной деятельности человечества.

И неполнота характеристики искусства в домарксистской эстетике была, конечно, следствием не субъективной слабости отдельных мыслителей, но следствием исторической ограниченности их воззрений.

Историческая ограниченность и социально-политическая тенденциозность эстетических систем прошлого заключалась, между прочим, и в том, что какой-либо подмеченный действительный признак искусства абсолютизировался, противопоставлялся всем другим и выдавался за единственный. Но вместе с этим исчезала и возможность определения действительной сущности искусства. Наивное высокомерие последующих эстетических учений часто приводило к стремлению либо отвергнуть все найденное ранее и абсолютизировать какую-то новую грань предмета, либо механически соединить все известные признаки искусства. Между тем задача раскрытия внутренней связи и действительного единства множества функций и «сторон» искусства оказывалась по-прежнему до конца нерешенной.

Так, понять познавательную способность искусства нельзя, не имея в виду воспитательной цели художественного познания, а роль искусства как практической деятельности до конца выясняется лишь в связи с его духовным, идеологическим содержанием.

Марксизм определил сущность искусства наиболее научно и полно отнюдь не потому, что он соединяет многообразные высказывания о сущности искусства в единое целое и тем преодолевает неполноту каждой характеристики в отдельности, но прежде всего потому, что марксизм подходит к определению искусства с последовательно научных позиций.

Марксизм рассматривает искусство не изолированно и потому объясняет его не из него самого, а его действительными связями со всей суммой других общественных явлений и прежде всего в связи с материальной основой общества: экономическим базисом, социальной структурой, борьбой классов. Именно благодаря этому оказывается возможным рассмотрение и собственной природы искусства, его специфики, его отличия от всех других форм общественного сознания, с которыми искусство столь тесно связано. Связь с ними в значительной мере определяет его конкретные исторические формы.

Как же следует подходить к раскрытию сущности искусства с позиций марксизма-ленинизма?

Когда мы задумываемся над тем, в чем состоит сущность искусства, то прежде всего бросается в глаза огромное много-

образе его свойств и качеств, разнообразие функций, осуществляемых искусством в общественной жизни. Читая литературное произведение, мы знакомимся с определенными сторонами человеческой жизни, проникаем в мир чувств и мыслей эпохи; слушая музыку, мы получаем не только наслаждение красотой музыкальных звуков, но и эмоциональный импульс, изменяется наше настроение, возникают новые мысли, мы испытываем новые чувства, определенным образом формируются наши мысли. Сказанное относится, конечно, и к любому другому виду искусства. Произведение искусства, к какому бы виду или жанру оно ни принадлежало, оказывает многогранное воздействие на человека именно в силу многосторонности, сложности сущности самого искусства. В чем же состоит эта многогранность, сложность и в известной степени противоречивость сущности искусства?

Искусство — явление конкретно-историческое. С развитием общества видоизменялись и многие функции искусства. Искусство осуществляло различные задачи, отражая тем самым изменение реальной действительности, изменение общественных потребностей и интересов. По этой причине претерпевали серьезные изменения содержание и форма искусства; некоторые явления в одних условиях не имели отношения к искусству, в других — входили в его сферу. Однако независимо от конкретно-исторической формы, в которой выступала художественная деятельность общества на различных этапах своего развития, искусство обладало всегда и обладает сейчас некоторыми общими чертами, выражающими его природу в целом.

Прежде всего — идет ли речь у нас о литературе или музыке, о живописи или хореографии, о лирическом стихотворении или об архитектурном ансамбле — искусство всегда есть нечто известным образом выполненное или исполненное *. Произведения искусства — результат изменения, обработки действительности человеком.

Особенно очевидно это в таких искусствах, как, например, скульптура. Ваятель вырубает из куска мрамора статую, он создает предмет, вещь в самом элементарном смысле слова.

* Зарубежные философы, склоняющиеся к идеализму, и в наше время придерживаются иных взглядов. Бенедетто Кроче, например, пишет:

«...На вопрос о том, что представляет собой искусство, я отвечаю сразу же в самых простых словах, что искусство — это *видение*, или *интуиция*».

...Этот ответ отвергает прежде всего то положение, что искусство есть *физический факт*, например определенные цвета или соотношения цветов, определенные формы тел, определенные звуки или соотношения звуков, определенные явления теплоты или электричества, — короче говоря, все то, что определяется как «*физическое*» (сб. «Современная книга по эстетике», Изд-во иностранной литературы, 1957, стр. 159).

В прикладных искусствах вообще очень трудно отделить процесс создания утилитарно полезного объекта и художественно-творческий процесс. Античная амфора — произведение искусства не только потому, что на ее поверхность нанесены определенные изображения и орнамент, но и по самой своей форме.

Отсюда многие приходили к выводу, что искусство есть прежде всего «делание вещей». Такова была, в частности, позиция так называемых лефовцев (ЛЕФ — левый фронт искусства). Они утверждали, что художник должен быть «инженером», творцом новых вещей, окружающих человека.

Противопоставление искусства как особой творческой деятельности (деяния) познанию характерно для большинства направлений современной буржуазной эстетики, связанных с такими течениями в искусстве, как абстракционизм, ташизм, «конкретная музыка» и т. д. Подобное противопоставление отчетливо выявлено, например, в трудах католического философа-мракобеса Жака Маритена. Он писал: «Искусство как таковое состоит не в подражании, а в созидании, в составлении или построении, притом в соответствии с законами той самой вещи, которую надо осуществить (корабль, дом, ковер, красочная картина или вытесанная каменная глыба). Этот необходимый элемент в его общем представлении преобладает над всеми остальными, и требовать от искусства в качестве основной цели изображения действительности — значит разрушать его... Ясно, что если бы искусство было *средством познания*, оно было бы намного ниже геометрии»⁶.

Всякое произведение искусства — действительно результат творческой, преобразующей деятельности человека. В итоге работы художника возникает всегда новый предмет. Но вот что при этом важно.

Возьмем ли мы поэму или кинофильм, архитектурное сооружение или художественно выполненную мебель, эстетическое воздействие этих произведений всегда будет воздействием на сознание человека. Всякое искусство есть деятельность духовная, идеологическая. Это не требует доказательств для таких его видов, как литература, кино, театр и т. д. Но и в прикладных искусствах эстетическое воздействие их произведений имеет такой же характер. Разница здесь заключается лишь в том, что романы, фильмы, спектакли и т. д. создаются для того, чтобы воздействовать на сознание людей, а произведения прикладного искусства делаются, как правило, ради удовлетворения каких-либо материальных нужд человека и лишь попутно воздействуют на его чувства и мысль.

Вот почему далеко не всякое изменение человеком предметной действительности дает нам произведение искусства.

Отличие искусства от всякой иной предметно-чувственной деятельности состоит в том, что произведение искусства есть

всегда результат духовной деятельности, осознание человеком определенных сторон действительности, выражение в предмете духовного отношения человека к действительности, его мыслей и чувств. Искусство имеет целью воздействие на чувства, волю и мысль человека, передачу ему определенных знаний, определенной оценки явлений действительности.

Таким образом, искусство принадлежит к числу явлений, которые мы объединяем понятием «общественное сознание».

Сознание человека, говорил Маркс, есть не что иное, как осознанное бытие. Общественное сознание есть отражение в головах людей материальной основы жизни общества. Каковы бы ни были самые фантастические идеи и представления, рождающиеся в обществе, их источником всегда является действительность.

Изменения в общественном сознании обусловлены в конечном счете изменениями в социально-экономической структуре общества, в общественных отношениях, хотя, бесспорно, общественное сознание обладает и относительной самостоятельностью. В каждую эпоху люди мыслят, опираясь на тот умственный материал, который был накоплен предшествующими поколениями; этот материал является исходным для формирования новых идей и представлений, обуславливая в известной мере содержание и формы умственной деятельности каждой эпохи.

Искусство, как одна из форм общественного сознания, подобно науке, религии, морали и т. д., подчиняется в своем бытии и развитии основным законам истории, открытым марксистско-ленинской научной теорией.

Поэтому, чтобы понять сущность искусства, надо все время иметь в виду его связь с реальной жизнью общества. Необходимо уяснить себе, в чем заключается своеобразная роль художественной идеологии в жизни общества, каким социальным потребностям удовлетворяет искусство.

Мы рассматриваем искусство как одну из форм познания мира общественным человеком. С помощью искусства люди осмысливают действительность или, как иначе говорят, духовно ее осваивают.

Специфичность отражения действительности искусством определяется тем, что в *искусстве*, как было уже сказано, *находит свое наиболее полное, концентрированное выражение эстетическое освоение мира человеком.*

Эстетическое отношение человека к действительности существует и в производстве, и в быту, и в восприятии природы. Но в этих сферах эстетическое отношение к действительности составляет лишь одну из сторон и зачастую не самую главную. В искусстве же оно выражает самую его специфику, его сущность. Сущность искусства и состоит как раз в том, что оно

есть эстетическое осознание мира с целью изменения жизни в соответствии с определенными социально-эстетическими идеалами. Эти идеалы формируются в обществе как выражение определенных социальных, в классовом обществе — классовых интересов.

Художественно-образное отражение действительности есть важнейшая особенность искусства. Искусство отражает явления действительности в их целостности, в единстве содержания и чувственных форм. Для верного, правдивого отражения этой целостности необходимы такие способы, которые передавали бы жизнь в формах, аналогичных ее формам, т. е. в единстве индивидуального и общего, раскрывали бы красоту или безобразие мира и воздействовали бы как на разум, так и непосредственно на чувство. Такими средствами отражения действительности и являются художественные образы. Они либо прямо воссоздают картины жизни, полные осмысленного внутреннего значения (как в кино, например), либо воздействуют на воображение человека, вызывая ассоциации, мысли, переживания, связанные с представлениями о действительности, о природе и обществе в их связях, в их целом, в их многообразии (как в литературе). В каждом виде искусства художественный образ имеет свои особенности, о чем речь будет ниже.

Искусство — могучее средство познания и преобразования мира человеком. Об этом неоднократно писали классики марксизма-ленинизма. Так, познавательное значение «Человеческой комедии» Бальзака, этой энциклопедии жизни французского общества первой половины XIX в., неоднократно отмечали Маркс и Энгельс, которые пристально изучали творчество великого реалиста, разоблачителя гнусной сущности буржуазного общественного строя. В тысячах действующих лиц «Человеческой комедии», в сложных взаимоотношениях между ними Бальзак превосходно отразил хищничество капитализма, тлетворное влияние золота, хаос и деградацию, порожденные отношениями бессердечного чистогана, лицемерную личину буржуазной демократии. Он дал, по словам Энгельса, «самую замечательную реалистическую историю французского общества», описывая в виде хроники нравы, год за годом, с 1816 до 1848, историю, которую всячески пытались извратить в своих «научных трудах» апологеты буржуазии.

Искусство должно служить народу; учил Ленин; общественная роль искусства заключается в первую очередь в познавательной функции его художественных образов, которые могут и должны помочь миллионам трудящихся разобраться в событиях действительности, правильно осознать и оценить их, активно включиться в революционное преобразование общества. Отстаивая наследие великого Толстого от посягательства

либералов, кадетствующих Маниловых, лицемерно куривших фимиам на могиле страстного обличителя самодержавия и крепостничества, Ленин призывал рабочий класс внимательно изучать его бессмертные творения. «Толстой,— писал Ленин,— с огромной силой и искренностью бичевал господствующие классы, с великой наглядностью разоблачал внутреннюю ложь всех тех учреждений, при помощи которых держится современное общество: церковь, суд, милитаризм, «законный» брак, буржуазную науку»⁷. Наглядность типических образов Толстого, вскрывающих тайные пружины буржуазно-помещичьей машины, отмечал Ленин, помогает трудящимся глубже познать гнилость и звериную суть стоящего над ними государства. Изучая художественные произведения Льва Толстого, русский рабочий класс узнавал лучше своих врагов, на борьбу с которыми он повел трудящихся города и деревни.

«Очень своевременной книгой» назвал Ленин роман Горького «Мать». Он считал, что правдивое, художественное обобщение в ней революционной борьбы, революционного процесса идейного роста пролетариата будет немало способствовать формированию социалистической сознательности рабочего класса. «Книга — нужная,— приводит Горький оценку Ленина,— много рабочих участвовало в революционном движении несознательно, стихийно, и теперь они прочитают «Мать» с большой пользой для себя»⁸. И действительно, типические образы русских рабочих-революционеров, созданные основоположником литературы социалистического реализма, явились живыми примерами, на которых целые поколения борцов за освобождение человечества от ярма капитала учились науке классовой борьбы.

Реалистическое искусство является мощным средством познания и революционного преобразования жизни. Именно поэтому передовые общественные классы всегда являются борниками жизненной правды в искусстве. Этим же объясняется и та ожесточенность нападков на реализм, которая характеризует выступления идеологов реакционных классов. Их классовое чутье верно подсказывает им коренную враждебность реализма застою и реакции. Борьба материалистической эстетики против идеалистической эстетики есть прежде всего борьба за прогрессивное, гражданское, идейное содержание искусства, дающее человеку знание самых важных сторон общественной жизни.

Миллионы строителей коммунистического общества черпают ныне знания и вдохновение в лучших произведениях художников-реалистов. Они учатся ненавидеть звериную сущность капитализма, беспощадно разоблаченную в образах «Человеческой комедии» Бальзака и в произведениях Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Горького, Лу Синя, Франко, Райнса и др. Их вдохновляет патриотизм предков, воплощенный в вечно

живом образе Ивана Сусанина из бессмертной оперы Глинки, в галерее образов «Войны и мира» Толстого. Перед ними раскрывается в образах картин Репина и Сурикова героическая история русского народа.

Но не только знанием общественной жизни, ее истории и современности обогащает нас искусство. Его значение неизмеримо многограннее и богаче.

Чувства и мысли других людей, сложность и прелесть жизни, радости и невзгоды, с которыми сталкивается человек на своем пути, возможные решения проблем, возникающих перед обществом, человеком в его взаимоотношениях с другими людьми, — все это открыло нам искусство.

Такова общественно-воспитательная, действенная сила художественного познания мира.

В силу своего активного отношения к предмету и в силу своей основной задачи искусство несет в себе определенные идеи и оценки отражаемой действительности. Оценки эти специфически эстетические. Художник видит в своем предмете прекрасные или безобразные качества, трагизм или комизм, оценивает этот предмет как возвышенный или низменный, как гармоничный или дисгармоничный, как соответствующий или несоответствующий его эстетическому идеалу. Не дать такой оценки художник просто не может. Именно наличием такой оценки (или по крайней мере предпосылок для такой оценки) наряду с глубоким раскрытием правды жизни и воздействует художественное произведение на сознание людей, на их чувства в определенном идейном направлении. Поэтому, охарактеризовав сущность искусства как средства эстетического познания и изменения действительности, мы должны охарактеризовать его главную общественную функцию как *функцию воспитания общества эстетическими средствами*, как *эстетическое воспитание*. Под эстетическим воспитанием следует понимать не только воспитание собственно художественных взглядов, неразрывно связанных с мировоззрением в целом, являющихся его составной частью, не только воспитание эстетических вкусов, эстетического чувства и эстетических способностей, но и воспитание всестороннего отношения человека к действительности. Эстетическая функция искусства заключается в том, что оно, по выражению Чернышевского, есть «учебник жизни». Все другие функции искусства подчинены этой главной функции и проявляются в связи с ней, через нее, с ее помощью.

Здесь необходимо сделать одно пояснение. Поскольку эстетическое отношение человека к действительности, как мы видели выше, не есть какая-то замкнутая, изолированная область, а, наоборот, по самому существу включает в себя всю совокупность духовных интересов общественного человека, эстетическое воспитание людей средствами искусства также не есть некая узкая, «суверенная» сфера. Эстетическая оценка

органически связана с широким кругом отношений человека к миру: философских, моральных, политических, общественных и т. д. Эстетическая функция искусства — разностороннее развитие человека во всем богатстве его социальных интересов.

§ 2. Искусство и другие формы идеологии

Согласно идеалистической точке зрения, содержанием искусства является вечная и неизменная красота, а художник — жрец красоты, стоящий над жизнью. Поток событий действительности, общественные антагонизмы якобы «уродуют» эту красоту, и потому художник должен бежать от них. Его-де не должны интересовать горести и радости людей, их стремления и интересы; высшая цель искусства — в нем самом.

Эту теорию принято называть теорией «искусства для искусства», или «чистого искусства». Она не является чем-то новым. В истории эстетики неоднократно раздавались голоса, призывавшие художника уйти от общественной борьбы, от постановки тех проблем, которые волнуют народ.

Так, в середине XIX в. в России на повестку дня встал вопрос о революционном уничтожении самодержавия. Повсеместно вспыхивали крестьянские восстания и национально-освободительные движения поработенных царизмом малых народов. Прогрессивные люди понимали, что дальше так жить нельзя, что необходимы коренные перемены, что нужно включиться в борьбу за счастье угнетенного и обездоленного народа. В рядах борцов за свободу народа находились и художники, которые весь свой талант, всю силу своего исполнительского духа поставили на службу этой возвышенной цели, — Некрасов и Шевченко, Островский и Ахундов, Илья Чавчавадзе и Сундукян.

Но далеко не всем гражданская позиция художников была по душе. Против нее выступали как открытые сторонники старых порядков, так и либералы, кокетничавшие «левыми» фразами о необходимости реформ, но не желавшие идти дальше фразерства. Прекрасно понимая революционизирующий характер искусства, они делали все возможное для того, чтобы направить творчество художников в русло «умеренности и аккуратности». С этой целью они активно пропагандировали теорию «чистого искусства», стремясь противопоставить ее революционно-демократическому взгляду на сущность и цель художественного творчества.

Но прошло уже столетие, а произведения «дидактиков» (так презрительно называли враги демократического искусства его представителей) живут и будут вечно жить, не переставая доставлять эстетическое наслаждение все новым и новым поколениям людей, волнуя и вдохновляя их.

Однако неверно было бы предполагать, что теория «искусства для искусства» — дело далекого прошлого, что она мертва и имеет лишь академический интерес. Нет, и теперь, в нашу эпоху, есть социальные силы, заинтересованные в отвлечении художников от жизненных вопросов, от жгучих проблем современности, от связи с народом. Это — реакционные круги капиталистических стран, как огня боящиеся правды, в какой бы форме она ни высказывалась *. Их идеологи — эстетики, теоретики искусства, художественные критики, философы — лезут из кожи вон, чтобы поставить талант художников на службу уходящего в прошлое мира. Но слишком непривлекательно лицо этого мира, чтобы быть источником поэтического вдохновения и направить художников на создание прекрасных произведений.

Понимая это, идеологи реакции пытаются хотя бы «нейтрализовать» мастеров искусства, не допустить их в ряды борцов за новый, справедливый общественный строй, а тем самым заставить их служить своим интересам. С этой целью они вытаскивают на свет обветшавшую теорию «чистого искусства» и, наскоро ее подлатав всевозможными «сверхновыми» аргументами, пускают в оборот под флагом того или иного «изма». Художники, попавшие в сети реакционных идей, оказываются в изоляции от жизни и борьбы своего народа.

Но современные теоретики «чистого искусства» отнюдь не довольствуются этим. Как и их предшественники в прошлом столетии, они настроены крайне воинственно и ведут настоящий поход против прогрессивного искусства современности и прежде всего против социалистического реализма, представители которого сознательно ставят свой талант на службу великому делу освобождения трудящихся. Они не гнушаются самой низкой клеветой для того, чтобы очернить это искусство, чтобы представить его художников как рабов политики, лишенных всякой свободы творчества.

Существует ли «чистая» художественная красота? Теория «чистого искусства» утверждает, что художник не может и не должен быть выразителем политических, философских, этических и других идей современности. Наша эстетика исходит из

* Характерно в этом отношении определение, данное американским справочником по вопросам искусства:

«Правда — термин, часто употребляемый в литературной критике как синоним искренности, где он означает, что произведение является достоверным отчетом о чувствах художника и не приспособляется к тому, чего могла бы ожидать или желать публика; он также употребляется в более специфическом смысле, чтобы указать, что произведение верно передает внешнюю обстановку...» (Dictionary of the Arts by Martin L. Wolf, New-York, Philosophical Library, 1951, p. 735).

В этом определении явственно ощущается попытка освободить художника от каких бы то ни было обязательств перед публикой, т. е. перед широкими массами. Здесь «правда» — не более как субъективная точка зрения художника.

того, что взаимосвязь искусства и других форм идеологии не противоречит специфике искусства и его задачам.

Чтобы это по-настоящему понять, необходимо снова вернуться к тому положению, что искусство есть высшая форма эстетического отношения человека к действительности, область духовной деятельности, специально выработанная обществом для воплощения и разработки его эстетических взглядов, идеалов.

Но если это так и если, как было показано выше, само эстетическое отношение человека к миру обязательно включает в себя «все общественно-интересное в жизни», то понятно, что искусство будет безмерно скудеть, если окажется изолированным от тех важнейших и самых жгучих вопросов и проблем, которыми живет общество, живет народ.

«Заботы» сторонников теории «искусства для искусства» о чистоте, свободе и независимости художества на деле оборачиваются тем, что искусство обкрадывается и внутренне опустошается.

Ничто человеческое не чуждо искусству. И чем богаче, разнообразнее, ярче жизнь в данном обществе, чем шире общественные интересы, чем содержательнее социальная действительность, тем больше у искусства возможностей развиваться многограннее и блистательнее.

Таково было, например, искусство Возрождения. «Божественная комедия» Данте с энциклопедической полнотой отражала кипучую духовную жизнь в пору начального пробуждения от средневековой спячки. В этой поэме преломились и политические страсти, и философские раздумья, и моральный пафос, и религиозные предрассудки времени. А без всего этого что осталось бы от художественного величия «Ада»?

Всякое настоящее искусство обязательно взаимосвязано с другими формами идеологии.

В первую очередь необходимо подчеркнуть взаимосвязь искусства и политики. Конечно, искусство не является простым приложением к политике, образной иллюстрацией политических тезисов. И вместе с тем связь искусства и политики — бесспорна, особенно в такие моменты истории, когда политика становится в центре общественных интересов.

С того момента, как общество разделилось на разные классы, взаимоотношения этих классов, их борьба стали основным содержанием общественного процесса. Могло ли искусство, осмысливая действительность, не отразить этого? Конечно же, нет! Его проблематика оказалась в непосредственной зависимости от тех общественных отношений, которые характерны для данной эпохи и своеобразно преломляются в индивидуальной жизни человека. Короче говоря, новое, классовое содержание исторического процесса отныне стало и содержанием искусства.

Эта закономерность полностью проявилась уже в искусстве рабовладельческого общества. Так, например, великие художники античной Греции запечатлели картину крушения старых, родовых связей и становления новых общественных отношений. Важнейшие коллизии, порожденные эпохой, нашли свое художественное предомление в трагедиях Эсхила, Софокла, Еврипида, в комедиях Аристофана. С тех пор и до наших дней социальные конфликты являются существенным моментом содержания искусства; это особенно отчетливо выражается в тех видах искусства, которые (прежде всего литература) имеют своим непосредственным предметом изображение общественной жизни. Ее конфликты выражаются в судьбах и столкновениях героев произведений, создаваемых художниками, в характере этих героев.

Однако это лишь одна сторона взаимосвязи искусства и политики, точнее — политических отношений людей. Она имеет значение бесспорного факта и не нуждается в пространных обоснованиях. Но есть и другая сторона этой взаимосвязи, которую обычно имеют в виду, когда говорят о соотношении искусства и политики. На ней следует остановиться более подробно. В искусстве отражаются политические отношения людей и их политические идеалы. Короче говоря, оно всегда тенденциозно.

Эта тенденциозность проявляется многообразно во всей ткани художественного произведения, и она тем отчетливее, чем богаче и глубже охватывает жизнь данный вид или жанр искусства. Так, нелепо было бы требовать прямой тенденциозности от орнамента (хотя и здесь она косвенно выражается, например, в выборе тех или иных мотивов или эмблем), но она обязательно будет в романе, кинофильме, тематической картине и т. д. Уже сам выбор художником жизненного материала (иначе, тематика его произведений) отнюдь не беспристрастен. Он обусловлен общественными симпатиями или антипатиями художника.

Случайно ли, например, в искусстве рабовладельческого общества мы не находим опозтизированного изображения освободительного движения рабов? Конечно, нет! Политические представления «свободнорожденного» гражданина города-полиса исключали возможность такого изображения. Для него раб — не человек, а «говорящее орудие», лишенное самых элементарных человеческих прав; он — вне общественной жизни, достойной быть материалом искусства.

Влияние политической идеологии на содержание искусства выступает наиболее явственно при сравнении художественной культуры антагонистических классов, ведущих между собой непримиримую борьбу. Так, например, искусство аристократического классицизма, отражавшее политические интересы и устремления абсолютной монархии, зиждется на ряде канони-

ческих требований, понимаемых как требования «хорошего вкуса».

Одним из таких нормативных требований является принцип идеализации жизни «благородного» как носителя всех человеческих добродетелей. Всякие попытки изобразить жизнь буржуа и третьего сословия вообще со сколь-либо положительных позиций рассматривались эстетикой аристократического классицизма как проявление «дурного вкуса». В противовес этому искусству буржуазия, рвавшаяся к власти и выступавшая в тот период как революционная сила, устами своих художников, писателей провозглашает эстетический принцип изображения «мещанских» (т. е. буржуазных) добродетелей. Воплощая ее политические идеалы, художники новой эпохи открыли для искусства мир «третьего сословия».

В творчестве Дидро, Лессинга, Шардена, Грёза и многих других мастеров зазвучали совершенно иные темы, порожденные жизнью простых людей, темы, которые аристократическая эстетика считала объектом только сатиры или юмора. Напомним пленительный образ Сюзанны или бессмертного Фигаро — героев трилогии Бомарше и многие другие классические образы, дававшие изображение жизни, быта, морали «простолюдинов».

Влияние политической идеологии на содержание искусства отнюдь не исчерпывается сферой тематики. Оно выражается также в трактовке жизненного материала, обобщаемого художником. Короче говоря, политические идеалы выявляются не только в том, что отражает художник, но и в том, как он трактует свой предмет, какие его стороны он выдвигает на первый план, как их интерпретирует.

Это наиболее очевидно тогда, когда два художника, выражающие политические интересы разных общественных сил, отражают один и тот же объект или же исполняют одно и то же произведение. Так, например, общеизвестным является факт «второго рождения» на сценах советских театров пьес классического репертуара, созданных великими драматургами прошлого. Художники социалистического реализма, выражая политические интересы освобожденного народа, умеют раскрывать в этом драматургическом материале такие стороны, грани, которые порою не были доступны деятелям старого театра. Более того, мы знаем, какому поруганию иногда подвергаются классики на сцене современного коммерческого, буржуазного театра. Бывает и так, что и «серьезные» театры интерпретируют классические пьесы, в корне извращая их идейный смысл.

Конечно, связь искусства и политики, являющаяся закономерностью развития искусства, проявляется отнюдь не одинаково в разных его видах и жанрах. Мы легко обнаруживаем ее в памфлете, в сатире и гражданской лирике. Очевидна она и в

тех видах и жанрах, которые дают отражение общественной жизни, ее коллизий. Сложнее обнаружить такую взаимосвязь в лирической поэзии, в пейзажной живописи, в натюрморте.

Вместе с тем и в подобных формах художественного творчества влияние политической идеологии имеет место, но не в прямой и непосредственной форме (смешно было бы в натюрморте искать «выражение классовых интересов», как это делали в прошлом вульгарные социологи!), а в косвенной и опосредованной. Дело в том, что художественное произведение воплощает идеал художника, а этот идеал не является вневременным и оторванным от действительности; его содержание носит конкретно-исторический характер и зависит от общественной позиции художника.

Существенным для понимания искусства является учет его взаимосвязи с моралью. Напомним, что главным объектом искусства является человек, его жизнь, его общественные отношения, его борьба, мысли и чувствования. Художник имеет дело не с отвлеченными политическими понятиями, а с живыми людьми, с цельными личностями, с их характерами, поступками и взглядом на мир. Рисуя образы и картины жизни человека, выражая своими творениями человеческую индивидуальность, художник естественно и неизбежно включает в содержание своих произведений систему нравственных отношений людей, их этический, моральный облик. В этом — один из источников особой эмоциональности воздействия искусства на человека. Нравственные проблемы непосредственно затрагивают коренные интересы личности, чаще всего общие требования социального и политического характера преломляются через требования морали. Так, Антигона, борясь за определенный общественный порядок, выполняет свой нравственный долг; в личной трагедии Катерины из «Грозы» обнаруживаются коренные социальные пороки русского общества прошлого века.

Сторонники «искусства для искусства» считают, что содержанием художественных образов не могут быть нравственные идеи, ибо главное в них — «чистая» красота, «прекрасный» идеал. Они написали немало работ для того, чтобы противопоставить искусство морали, чтобы доказать их несовместимость. Однако все их теоретические построения опровергаются сравнительно легко. Ведь несомненно, что пусто то искусство, которое не может сказать человеку о нем самом, не может быть для него — в самом широком смысле — учебником жизни.

Сама красота человека немыслима вне нравственности, ибо не может быть прекрасным в подлинном смысле слова моральный урод. Поэтому, рассказывая о человеке, художник повествует не о какой-то неземной, абстрактной красоте, а о красоте личности, существенным моментом которой является ее нравственный облик. Все произведения искусства, волнующие нас и доставляющие нам эстетическое наслаждение, или рас-

кривают нам нравственный мир человека, или к нему небезразличны. Они показывают красоту и безобразие человеческих характеров и поступков, сложные взаимоотношения личности и общества, человека и коллектива — семьи, класса, государства, общества, народа.

В искусстве огромное значение имеет отражение нравственных отношений людей и нравственного облика личности. Искусство не случайно называют картиной нравов. С древнейших времен и до наших дней оно рассказывает о человеческих характерах и конфликтах, о сложнейших нравственных проблемах. Нравственное содержание искусства существенно влияет на качество самих произведений искусства. Это влияние обусловлено тем, что эстетической значимостью обладает не только искусство, но и жизнь, в частности нравственные отношения людей, их этический облик. Приведем некоторые примеры из истории искусства.

Представьте, что вы узнали о том, как человек, не задумываясь, по велению нравственного чувства жертвует собой во имя торжества великого и правого дела. Ведь вы не только одобряете его поступок как возвышенный, нравственный, но и восхищаетесь им как прекрасным, т. е. оцениваете его эстетически. Возможность такой оценки обусловлена, конечно, тем, что характер этого человека, нравственный смысл его поступка, в котором он выражается, действительно прекрасны, т. е. совершенны как выражение истинно человеческого в человеке.

Но вот о подобном поступке рассказывает художник, например Семен Кирсанов в поэме «Александр Матросов». Можно провести детальнейший анализ поэтического мастерства Кирсанова, высказать ценные суждения об особенностях его поэтики и т. д., но если упустить из виду анализ нравственного облика Матросова и его патриотического поступка, то всякие попытки объяснить эстетическое значение этого образа останутся безрезультатными.

Битвы советского народа за честь и независимость Отчизны породили массовый героизм, примеров которому история не знала. Эти битвы дают нам образцы неистребимого мужества и революционной сознательности тех героев, которых не могло сломить ничто — ни сознание неизбежности смерти, ни пытки палачей. Они — предмет восхищения и преклонения советских людей, реальные носители их нравственных идеалов.

Художественно запечатлев образы таких героев, мастера советского искусства создали произведения большого патриотического звучания. Таковы картина Б. Иогансона «Допрос коммунистов», скульптура Л. Головинского «Орленок», песня композитора В. Белого того же названия, роман А. Фадеева «Молодая гвардия», скульптурная группа Ф. Фивейского «Сильнее смерти». Анализ всех этих произведений не может не привести к выводу, что без характеристики нравственного пафоса героев,

красоты и величия их этического облика нельзя объяснить эстетического значения самих образов.

Весьма показательно, что порою самый строгий документальный рассказ о жизни, о труде советского человека, рассказ, в котором собственно «художественные» задачи, казалось бы, отступают на второй план, оказывается произведением, действующим на человека не менее эмоционально, чем образы, порожденные воображением художников. Таковы, например, фильмы советских документалистов: «Повесть о нефтяниках Каспия» (работа известного советского хроникера Р. Кармена) и «Огни Мирного» (работа оператора А. Кочеткова). «Секрет» их успеха во многом объясняется репающим влиянием красоты нравственного мира советских людей, его подлинной поэтичности на образный строй документального по своему характеру произведения.

Но искусство рассказывает не только о героях добродетели, но и о простых людях со всеми их слабостями и недостатками, более того, оно повествует об аморальном и безобразном в жизни, о борьбе добра и зла в ней. Почему же повествование о жизни папаши Горио и судьбе Гобсека, о безнравственности и нравственных уродствах множества героев произведений литературы и искусства доставляет нам эстетическое наслаждение? Вся практика искусства (особенно искусства нового времени) свидетельствует о том, что прекрасное в нем отнюдь не сводится к отражению прекрасного в жизни.

Художественность обуславливается не только жизненным материалом произведения, но и умением художника показать этот последний как значительное и общеинтересное явление.

Почему так впечатляющи лучшие образы мирового искусства? В большой мере потому, что характеры, созданные великими мастерами, нравственный мир героев представляют общий интерес как для современников, так и для будущих поколений, сталкивающихся с аналогичными этическими фактами. И интерес этот тем больше, чем многограннее, типичнее эти характеры. В так называемых вечных образах, волнующих людей каждой новой эпохи, в образах Прометея, Фауста, Гамлета, а также многих других, великие мастера сумели показать те или иные нравственные общечеловеческие качества.

Какова, например, разница между портретом, созданным заурядным живописцем, и портретом, написанным выдающимся мастером. В первом случае перед вами будет лишь добротное выполненное подобие фотографии, быть может, не лишнее портретного сходства; во втором же разворачивается целая поэма о внутреннем мире человека, о его характере. И согласитесь, что вы не можете отвести глаз от таких шедевров мировой портретной живописи, как «Монна Лиза» Леонардо да Винчи, портрет Яна Сикса работы Рембрандта, портрет акаде-

мика И. П. Павлова работы Нестерова, в немалой мере потому, что вас поражает этическая значительность этих образов.

Эмоциональность воздействия на нас тематической картины в равной мере связана с умением живописца сделать каждый отдельный образ в системе целого художественного организма этически значительным, выражающим какую-то важную сторону духовного мира людей. Чтобы не утомлять читателя многочисленными примерами, сошлемся лишь на такое тепло принятое нашей общественностью произведение, как тематическая картина Ю. Тулина «Лена. 1912 год». В ней художник воссоздал один из драматичнейших эпизодов борьбы революционного пролетариата России — зверскую расправу царских палачей над безоружными рабочими Ленских приисков, расправу, вызвавшую могучий революционный подъем масс.

Полотно делает нас свидетелями момента народной скорби — прощания жителей поселка с убитыми. Неутешное горе на лицах, в позах... Но сквозь горе пробивается нечто большее, что объединяет участников панихиды в патетическую группу — единый порыв святой, неистребимой ненависти к убийцам, который проявляется у каждого из действующих лиц в соответствии с его индивидуальным характером. И все эти характеры — и чернобородый рабочий в красной рубашке, и рабочий с повязанной головой, и старая женщина, рыдающая над гробом, и девушка в темной кофточке, опустившаяся на колени, — этически значительны; они повествуют о нравственной силе людей, которые завтра поднимутся на борьбу со старым миром.

А разве не этому естественному для большого искусства требованию подчиняют свой творческий дар драматургии, создавая характеры персонажей пьес! В тех образцах драматургии, которые мы по праву считаем классическими, каждый характер является вполне определенным. Он выполняет возложенную на него художественную функцию именно потому, что он этически значителен, а поэтому прекрасен не только как часть целого, но и как самостоятельный художественный образ. Трудно, например, представить «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова без образа Син Бин-у, его художественная значительность — бесспорна. Но разве она обусловлена только его сюжетной функцией! Конечно же, нет. Все поступки Син Бин-у, вплоть до героического самопожертвования во имя победы дела революции, блестяще мотивированы его характером, выявляют его, а следовательно, показывают нравственную значительность образа. Именно она — основа художественной значительности этого прекрасного образа, являющегося подлинным эстетическим открытием талантливого мастера.

Само собой разумеется, что этическую значительность следует рассматривать не только в положительном, но и в отрицательном плане. Яго, леди Макбет, Иудушка Головлев — зна-

чительны, ибо нравственный порок выставлен в них как общечеловеческая проблема. В том же «Бронепоезде 14-69» Незеласов этически значителен, а потому и эстетически интересен как обобщение безнадежного морального падения, деградации людей, поднявших руку на свой народ и продавшихся его врагам.

Впрочем, здесь уместен «каверзный» вопрос: а как же быть в том случае, если персонаж по своей сущности нравственно ничтожен? По-видимому, его этическая незначительность тоже является результатом обобщения нравственного облика определенного социального типа, который самим своим ничтожеством свидетельствует о важности большого нравственного содержания. Показательны в этом отношении типы горьковских мещан — от Бессеменова до Вагина, вся та галерея серых, «приспособившихся» людей, филистерские устремления которых столь же мелки и незначительны, как и их замшелые души. Горький дал «анатомию» этих бесхребетных людей, показав, что их этическая незначительность, серость весьма значительна в общественном смысле, ибо она опасна, как болезнь, как болото.

Могут возразить, что можно назвать бесчисленное множество произведений, в которых, по-видимому, нравственное начало не играет никакой роли. Афродита Книдская прекрасна в своем гармоническом и вместе с тем глубоко человеческом совершенстве, но при чем здесь мораль? Не есть ли это образец эллинского восхищения перед чистой красотой человеческого тела? Прекрасен и Афинский Парфенон, но его пластическая гармония, можно думать, не имеет ничего общего с нравственным идеалом.

На деле это не так. Греки недаром выработали особое понятие «калокагатии», органического сочетания добра (доблести) и красоты. Для эллина само физическое совершенство человека — залог его внутреннего человеческого достоинства. Красота есть добродетель. Она облагораживает, возвышает человека, смягчает его нрав, сглаживает грубость. И ведь несомненно, что под резцом греческих ваятелей древняя богиня сладострастия явилась олицетворением самой высокой человеческой любви.

В этом смысле можно сказать, что не только нравственное — необходимый элемент прекрасного, но и прекрасное есть орудие морального воспитания человека.

Художественные произведения не только воспроизводят сферу нравственного, но и дают *решение* нравственных проблем, утверждая этические идеалы. Мы с полным основанием можем поэтому сказать, что в искусстве эстетически решаются этические вопросы, ибо подлинный художник всегда стремится не только воспроизвести жизнь, но и рассказать людям о том, какой она должна быть, в чем ее истинная ценность и смысл.

Конечно, слово «решение» нельзя понимать прямолинейно, как дидактическое поучение о нормах поведения. Употребляя его, мы имеем в виду ту очевидную закономерность, что искусство — коль скоро оно имеет дело с жизнью людей — воплощает этический идеал. Формы, способы воплощения этого идеала многообразны; они зависят как от исторических условий художественного творчества, так и от видовых и жанровых признаков искусства.

Один из таких способов — создание образа положительного героя, который олицетворяет представления художника о нравственном совершенстве. Таковы, например, Прометей и Антигона в античной драматургии, герои фольклора многих народов — Фархад, Илья Муромец, Виянямейнен, Зигфрид, многие персонажи искусства классицизма, нередко выступавшие прямым олицетворением абстрактных добродетелей — чести, мужества, патриотизма и т. д., образы искусства нового времени: Эмилия Галотти и Карл Моор, Иван Сусанин и Рахметов; таковы положительные герои искусства социалистического реализма, являющиеся замечательным открытием наших художников: Павел Власов, Нил, Давыдов, Воропаев, Мересьев, Глеб Чумалов, молодогвардейцы и многие, многие другие. Нравственное кредо этих героев замечательно выразил устами второго старшины в «Оптимистической трагедии» Всеволод Вишневский: «До последнего издыхания, до последней возможности двинуть рукой, хотя бы левой, боец-коммунист будет действовать. Нельзя действовать — есть язык. Убеждай, бодри, заставь действовать других... Не можешь говорить — делай знаки. Тебя повели, избивают — не сгибайся. Не можешь пошевелиться, уже связан, положен, заткнут рот — выплюнь кляп в лицо палачу. Гибнешь, топор падает на шею — и последнюю мысль отдай революции. Помни, что и смерть бывает партийной работой»⁹.

Как бы ни было велико эстетическое значение положительного героя, являющегося конкретным носителем эстетического идеала, его созданием отнюдь не исчерпываются многообразные способы решения этических проблем. Зачастую в произведении художника нет непосредственного воплощения представлений о добре и зле в отдельных, противостоящих друг другу образах, однако нравственный идеал есть; он утверждается всем строем художественного произведения, логикой образов-характеров. Трудно, например, без явной натяжки найти положительного героя или носителя злого, аморального начала в чеховской «Чайке». Если бы какой-либо театральный коллектив попытался это сделать (скажем, представить Нину Заречную как образец нравственного совершенства, а Треплева — как отступление от этической нормы!), он продемонстрировал бы нам только одно — непонимание сути таланта великого драматурга. И вместе с тем никто не станет отрицать,

что в «Чайке» Чехов воплотил свой идеал, свою тоску о настоящем, прекрасном и светлом человеке, который будет!

И наконец, этический идеал может быть утверждён «враждебным словом отрицанья» — разоблачением, осмеянием, развенчанием порока, нравственного уродства, проявления чуждой художнику морали. Таков, например, «Ревизор», в котором нет ни одного человеческого лица, а вместе с тем положительный этический идеал ощущается отчетливо и недвусмысленно. Другой великий сатирик, всю жизнь свою гневно бичевавший пороки и чудовищный аморализм самодержавно-крепостнического строя, М. Е. Салтыков-Щедрин так говорил о великом творении Гоголя: «В «Ревизоре», например, никто не покусится искать идеальных людей; тем не менее, однако ж, никто не станет отрицать и присутствия идеала в этой комедии. Зритель выходит из театра совсем не в том спокойном состоянии, в каком он туда пришел; мыслящая сила его возбуждена; о бок с запечатлевшимися в его уме живыми образами возникает целый ряд вопросов, которые в свою очередь служат исходным пунктом для умственной работы, совершенно особой и самостоятельной»¹⁰.

Конечно, данная нами характеристика способов утверждения идеала неизмеримо беднее реального богатства искусства, особенно если иметь в виду бесконечное многообразие его видов, форм и жанров. Мы приводим ее не для того, чтобы дать те или иные рецепты решения проблемы нравственного идеала, а чтобы обратить внимание на существование разных способов этого решения. Все они, вместе взятые, убедительно, неоспоримо доказывают полную несостоятельность попыток теоретиков «чистого искусства» найти абсолютное эстетическое содержание искусства в отрыве от морали.

Столь же несостоятельны их попытки оторвать *искусство от науки*. Они склонны сближать искусство с чем угодно: с игрой, будто бы бездумной и бесцельной, с чувственными восприятиями и представлениями и т. д., но не с познанием истины. Красота искусства и истина науки, по их мнению, противоположны; это повторяется ими на все лады и в самых разных вариациях. Людям, вооруженным марксистской теорией искусства, не составляет особого труда разобраться в мотивах, движущих теоретиками «искусства для искусства». Ведь они выражают интересы тех реакционных классов, которые как огня боятся правдивого познания людьми действительного смысла разворачивающихся социальных событий. А поскольку практика искусства показала, что оно может дать и дает познание, революционизируя сознание людей, мобилизуя их силы на борьбу за свободу и счастье, постольку теоретики «чистого искусства» всячески стремятся доказать, что истина враждебна настоящей художественной красоте.

Однако не самой природе художественное обобщение действительности неразрывно связано с раскрытием истины. Только это и имел в виду В. Г. Белинский, утверждавший, что различие между искусством и наукой вовсе не в содержании, а в способе обрабатывать это содержание.

Познавательное значение реалистического искусства обусловлено тем, что в художественных образах дается не простое зеркальное воспроизведение жизненных фактов, а раскрытие правды жизни, обобщение и выявление ее смысла и сущности. Как и ученый, художник-реалист не ограничивается механической систематизацией и фиксацией жизненного материала, бездумной «документальной» достоверностью. Он создает свои произведения путем сознательного отбора типических сторон обобщаемого жизненного материала. Без такого отбора художник в лучшем случае добывается внешнего правдоподобия, но отнюдь не подлинной художественной правдивости, о чем наглядно свидетельствует порочная практика натурализма.

Обобщая существенные стороны жизни человека, выявляя типичные жизненные конфликты и противоречия, художник правдиво раскрывает перед нами истинный смысл жизни, делает наглядно достоверным самое важное в ней. То обстоятельство, что художник отражает жизнь в форме индивидуально-неповторимого, конкретного образа, не исключает (как это утверждают некоторые идеалисты) идейно-познавательного значения искусства.

Ныне реакционная буржуазная эстетика, пытаясь извратить подлинное отношение искусства к действительности, доказать невозможность раскрытия правды жизни средствами искусства, на все лады перепевает тезис кантианцев о прямой и непримиримой противоположности «предметного», или художественного мышления логическому, или отвлеченному. Этот тезис современной реакционной буржуазной эстетики есть не что иное, как одно из проявлений общего похода врагов разума, цивилизации, прогресса против объективной истинности человеческого познания в любых его формах.

Весьма разнообразны формы противопоставления искусства научному познанию; в одном случае — его отождествление с игрой (Карл Гроос, Эрнст Гроссе); в другом — трактовка художественных образов как чистых форм, в которые содержание «вчувствуется» (в результате символизирующего восприятия вещей) воспринимающим субъектом, его сознанием (от Канта к Бергсону, В. Вундту и современным неомаксистам); в третьем — трактовка искусства как некоего божественного откровения (от Шеллинга до Б. Кроче); в четвертом — утверждение примата искусства над наукой и т. д.

Несмотря на кажущееся различие концепций, суть их одна: отрицание познавательного значения искусства, а тем самым

и его активного общественно-преобразующего воспитательного значения.

В действительности же художественное познание жизни не противоположно научно-теоретическому, а взаимосвязано с ним. Более того, самый процесс художественного освоения действительности невозможен без помощи логической мысли. Какой писатель, например, может написать роман, если он при его подготовке не будет пользоваться всеми орудиями логического научного мышления.

Разве Л. Толстой, работая над «Войной и миром», или Суриков, создавая «Боярыню Морозову», не провели больших собственно исторических исследований, без которых художественная сила их произведений немислима. Взаимосвязь науки и искусства выражается не только в том, что искусство может пропагандировать в образной форме данные науки, но прежде всего в гносеологической общности научного и художественного обобщения жизни, определяющей идейно-познавательное значение произведений реалистического искусства.

На это обратили внимание великие русские революционные демократы Белинский, Чернышевский, Добролюбов — страстные борцы за высокоидейное реалистическое искусство. Чернышевский, в частности, подчеркивал, что искусство, воспроизводя интересные для человека явления, дает им тем самым объяснение и, более того, выносит им приговор. Сосредоточивая внимание людей на определенных чертах действительности, и притом существенных, типичных ее чертах, художник облегчает обзор сущности предмета, т. е. его познание. Эти положения эстетики революционных демократов теоретически обосновывали беспощадную критику теории «чистого искусства», «искусства для искусства», проповедовавшейся сторонниками самодержавия и крепостничества.

Таким образом, внутренняя связь искусства и науки, не исключаящая, разумеется, различий между ними и по содержанию и по форме, состоит в том, что и то и другое — орудия познания объективной действительности.

Связь между наукой и искусством выражается не только в истинности содержания этих форм общественного сознания, но и в том, что истины науки органически входят в содержание искусства. Каждый, конечно, сразу же вспомнит научно-популярный жанр в литературе, киноискусстве и т. д. И действительно, можно ли забыть, например, прекрасные произведения Жюль Верна, которые во многих из нас зародили любовь к науке, к ее исканиям? А произведения научно-популярного кинематографа, жанра, в котором наши советские художники являются действительно пионерами! Какой интерес к науке, к ее самым сухим выводам вызывают они. Многим, наверное, памятен такой фильм, как «Миклухо-Маклай», созданный с целью пропаганды учения этого великого труженика

науки о расах, об их равенстве. В нём изложены все основные выводы русского гуманиста, практически опровергнувшего своими наблюдениями в Новой Гвинее вздорные измышления расистов о неполноценности людей с темной кожей. И вместе с тем этот фильм — произведение искусства, обладающее всеми его специфическими признаками.

Более того, для современного искусства характерно «проникновение» науки в содержание целого ряда других жанров. Дело в том, что в жизни человека наших дней наука начинает занимать такое место, которого у нее не было ранее. Ныне в силу объективных условий современного производства ее применение характерно не для одиночек, а для миллионов людей, участвующих в производстве. Искусство, конечно, не может не отразить этого изменения в жизни человека. И если говорить об искусстве социалистического реализма, выражающего самые прогрессивные тенденции художественной культуры человечества, следует отметить, что романтика научных исканий, творчество людей, вооруженных научными знаниями, прочно вошли в содержание искусства.

Затрагивая в своем произведении самые разные стороны общественной жизни, задумываясь об ее смысле и путях развития, художник воплощает в образном строе свои представления о законах жизни. Тем самым он неизбежно подходит к философским выводам. А ведь философия — область научного знания! Следовательно, и в субъективной сфере искусства нельзя обойтись без науки. Другое дело, что философия стала подлинной наукой лишь с возникновением марксизма и что в этом отношении художники социалистического реализма находятся в неизмеримо лучших условиях, чем их предшественники. Они вооружены точным, объективным знанием законов развития действительности, которое помогает им правильно выделять самое важное и главное на каждом из этапов этого развития и столь же правильно подходить к фактам истории человечества. Против этого и выступают теоретики «искусства для искусства», пытаются одурманить сознание художников лженаукой — идеалистическими концепциями всевозможного рода, дающими превратную картину мира.

В этой связи следует обратить внимание на то, что на протяжении целых эпох истории искусства творчество художников было многообразными нитями связано с религиозными верованиями и мифологическими представлениями, обслуживало нужды тех или иных культов. Таково было уже искусство древнего Востока, античного мира, средневековья. В истории искусства мы встречаемся с понятиями: «христианское искусство», «мусульманское искусство», «буддийское искусство» и т. д.

Так, в Европе в средние века огромные художественные силы были привлечены для прямого служения католической церкви. Архитекторы воздвигали грандиозные храмы, скульп-

торы и живописцы украшали их священными изображениями; ювелиры, ткачи, кузнецы, гончары и другие ремесленники выполняли их богослужебной утварью, выполненной нередко с высокой художественностью; в церквах раздавались торжественные хоралы и другие религиозные песнопения, разыгрывались мистерии, пропагандировавшие христианскую легенду. Монахи, знавшие грамоту более, чем другие слои населения, сочиняли легенды, в которых религиозный вымысел переплетался с наивной поэзией народного сказания.

На этом основании буржуазное искусствознание не переставало и не перестает твердить о крайне благотворном влиянии религии на искусство. Будто бы религия представляет собою богатую питательную почву для расцвета художественного творчества. Один из современных буржуазных искусствоведов, Г. Зедельмайр, утверждает, что вина за распад современного искусства в капиталистическом мире падает на утерю «современным обществом» религии и что, таким образом, в нем виноваты... коммунисты (!!). Нужно, призывает он, вернуться к «единению человека с богом», и искусство снова расцветет.

Идея эта не нова. Она восходит к реакционным романтикам типа Новалиса или Ваккенродера, которые ратовали за наивную религиозность против «рационалистического духа» Просвещения. Однако на деле отношения религии и искусства являются совсем не такими. На ранних стадиях развития общества, в древности и отчасти еще в средние века правильное говорить о связи искусства не с религией, а с мифологией, которая, как известно, представляет собою наивно-художественное осмысление природы и истории в народном сознании.

Мифология, как народное верование, получает свое воплощение в фольклоре: народных легендах и сказаниях, произведениях изобразительного и «театрального» искусства, насыщенных глубокой мудростью, почерпнутой из исторического опыта народных масс. Правда, в фольклорном искусстве истина тесно переплетена с вымыслом.

Таким образом, на этой стадии можно говорить не о влиянии мифологии на искусство, а о том, что искусство имеет мифологические формы и само определяет в большой мере содержание мифологических представлений.

Иначе обстоит дело в средние века и тем более в эпоху нового времени. Религия в это время действительно охотно обращается к помощи искусства, использует его для пропаганды своих идей, порою поработившая его. Но эта связь всегда была внутренне глубоко противоречива.

Если между наукой и искусством есть органическая связь, определяемая тем, что они равно являются могучими средствами объективного познания мира, то между религией и искусством существует антагонизм. Религия — тоже отражение дей-

ствительности, но отражение извращенное, фантастическое, враждебное истине. Как же может эта форма идеологии «уживаться» с искусством, более того, «эксплуатировать» его?

Дело в том, что религия нуждается в искусстве, чтобы использовать его в своих интересах. Религия, церковь не могут существовать, воздействовать на массы, если они изолируются от жизни. Они должны использовать реальные интересы и стремления людей, их практический жизненный опыт. И вот одним из главных средств такого использования оказывается как раз искусство.

Русское средневековое искусство захватывает глубиной настоящих человеческих чувств, мудростью и поэтичностью отношения к жизни. Но не надо думать, что этим оно обязано христианской вере. Наоборот, средневековое православие обязано в большинстве безвестным русским художникам, которые отдали ему всю силу своего могучего таланта, вскормленного народом. Собственно религиозная догматика и церковный ритуал только сковывали искусство, ограничивали его, давили на свободную человеческую мысль.

Не случайно художественная революция Возрождения так тесно связана с борьбой против религиозного мистицизма и аскетизма, за утверждение прав посюстороннего мира и человеческого разума.

Глубоко реакционна роль религии в современном искусстве. В ряде буржуазных стран делаются попытки «возродить» церковное искусство. Но ничего, кроме художественной скудости, надуманной символики, изломанности и уродства, в этих попытках нет и быть не может. В нашу эпоху враждебность религии и искусства уже совершенно очевидна, и не случайно их пытаются «примирить» самые реакционные силы современного буржуазного общества, в частности католические круги ФРГ, Италии, Франции и других стран.

Итак, искусство существует и развивается во взаимосвязи с другими формами идеологии. Признание этой взаимосвязи подводит нас к крайне важным *выводам методологического* характера, которыми должен руководствоваться как профессиональный художник, так и человек, отдающий свой досуг творчеству, если они желают создать что-либо достойное, и вообще всякий, кто проявляет настоящий интерес к искусству.

§ 3. Функции искусства

Каждый культурный человек стремится использовать свой досуг для того, чтобы прочитать книгу, пойти в кино или театр, послушать музыку. Почему же именно искусству отдаем мы свой досуг? Не потому ли, что оно дает нам возможность получить эстетическое наслаждение?

Однако ни нарочитая назидательность, ни пустое развлекательство не способны доставить нам подлинного, глубокого эстетического наслаждения. Его мы испытываем лишь при восприятии тех произведений, содержание которых идейно значительно и вместе с тем художественно. В этом случае от произведения искусства мы получаем такие познания и впечатления, которые обогащают наш собственный духовный мир, нашу человеческую личность. А эти впечатления необычайно многообразны и многоплановы. Их совокупность мы называем эстетическим переживанием.

Эстетическое переживание — явление сложное по своей природе. Во-первых, сложен сам его предмет, т. е. художественное произведение, воспринимаемое человеком. В нем отражается целый ряд явлений: правдивые картины человеческой жизни, нравственность и психология личности определенной эпохи, разные моменты идеологического порядка (идеи, представления, идеалы и т. д.). Бесполезно было бы, например, пытаться выделить какое-либо одно чувство, рождающееся при восприятии подлинно художественного творения. Разве спектакль дает нам удовлетворение только тем, что мы благодаря ему узнали многое о жизни? Или тем, что мы оказались очевидцами столкновения человеческих страстей, к которым невозможно остаться безучастным и которые потрясают? Или тем, что художник всегда воплощает в произведении свои сокровенные думы, чувства и идеалы, адресуя их нам? Или тем, что спектакль прекрасен по форме и поражает режиссерскими находками и актерским исполнением? Нет, эстетическое переживание, которое мы испытываем начиная с того момента, как погас свет и раздвинулся занавес, не однозначно, а многогранно, как и его предмет — данный спектакль.

Во-вторых, впечатления от произведения рождаются в сознании, в воображении человека. Поэтому эстетическое переживание связано с идейными, нравственными, психологическими ассоциациями, обусловленными жизненным опытом человека. Все это обогащает воспринимаемый художественный образ, дополняет или дорисовывает его, подтверждает или опровергает мысль художника, выраженную в нем. Эстетическое переживание зависит не только от характера произведения, но и от человека, его воспринимающего. С этим связана огромная эмоциональная убедительность и «заразительность» искусства, его способность потрясти человека, переубедить его, если он занимает неверную позицию, заставить его рассмеяться или заплакать, поверить в то, что рассказывает художник, верный принципу художественной правды.

Целостное восприятие и воздействие искусства обусловлены жизненностью художественных образов, воспринимаемых человеком как конкретные явления (будь это реальные предметы или переживания). Неверно полагать, что какая-то часть

содержания искусства воздействует на мировоззрение человека, другая — на нравственность, третья — на его вкус и что все эти «части» механически отделены друг от друга. Нет, искусство воздействует всем своим содержанием на все способности человека. И только в теории мы можем и должны выделить разные способы, формы этого воздействия. Это помогает нам глубже, всестороннее понять эстетическую потребность человека в искусстве социально богатом, неизмеримо более содержательном, чем простое развлечение.

Искусство — «вымысел»! Лишь сравнительно небольшое число произведений прямо заимствует свой материал в жизни. Никогда не было реальной Анны Карениной, чеховского Дымова, не существовало именно того революционера, который входит в комнату своих родных в репинской картине «Не ждали». И даже, когда художник использует для создания своих образов реальные прототипы, он их видоизменяет, по-иному строит их судьбу: профессор Полежаев («Депутат Балтики») — и Тимирязев и все же не Тимирязев, Шахов («Великий гражданин») — это и Киров и вместе с тем не Киров.

Огромной работы ума и сердца требует от художника глубокое проникновение в жизнь, сильное и концентрированное обобщение ее пестрого материала, интенсивное и до конца отчетливое выражение в произведении виденного, передуманного и пережитого. И большой душевной работы требует восприятие любого настоящего создания художника. Лениость мысли и мелочная чувствительность непозволительны при встрече с художественным шедевром. Он всякому способен дать удивительно мощное наслаждение, порою граничащее с потрясением, но это требует от человека не только многое освоить, но многое и потратить; истинное искусство вознаграждает нас сторицей. Щедрость души, столь необходимая художнику, нужна и тому, кто хочет по-настоящему наслаждаться искусством.

«Над вымыслом слезами обольюсь», — говорил о поэзии Пушкин. И это именно так, потому что искусство на самом деле совсем не «вымысел» в смысле какой-то произвольной прихоти творящего, а конденсация колоссальной жизненной мудрости, огромного опыта народа, поколений передовых людей человечества. В этом секрет власти настоящего искусства над людьми.

Оно подымает человека, укрепляет его дух, будит его мысль, является могущественным средством формирования в людях всего подлинно человеческого.

Люди видят в искусстве мудрого и чуткого наставника. И когда этот наставник несет человеку фальшивые мысли, будит фальшивые чувства и стремления, не у всякого хватает проницательности сразу разглядеть оскорбительный обман. «Нездвучные» стихи талантливого Бальмонта нанесли

большой вред многим легковверным головам и неопытным душам. Они несли в себе яд самовлюбленности и мелочного эгоизма, убеждали, что настоящая красота в вычурной жеманности, толкали презирать все лучшие, веками выстраданные идеалы борющегося за счастье человечества.

Что дает нам настоящее искусство? Прекрасные художественные произведения потрясают нашу душу, вызывают слезы, восторг, негодование, оставляют глубокий след в сознании. Исчезает радость первого, непосредственного впечатления, но произведение не забывается! Благодаря ему мы узнали вдруг о тех сторонах жизни, которые, быть может, были до сих пор нам неизвестны, мы на многое посмотрели с иной точки зрения, «иными глазами». Искусство открывает путь к знанию о прошлом народов, об их быте и нравах, об общественных порядках, которые для нас являются давно пройденной историей, о национальных героях. По произведениям Пушкина, Руставели, Толстого, Шевченко, Репина, Сурикова, Мусоргского, Чайковского и других великих художников нашей Родины мы познаем историю и людей страны. Кинематограф переносит нас в отдаленнейшие страны, города и села, знакомит с пейзажами и архитектурными памятниками, а главное — с людьми. Чувства и мысли, характеры и поступки человека, решения жизненных проблем, а также многое другое открывает нам искусство. Оно, следовательно, имеет громадное познавательное значение. Противоречит ли это значение искусства его эстетическому воздействию на человека? Конечно, нет! Эстетическое наслаждение включает в себя радость открытия, обогащения сознания новыми впечатлениями. Поэтому механическое повторение старых, избитых сюжетов и образов в отдельных произведениях никогда не вызывает активного интереса в массах народа.

Следует отметить, что познание средствами искусства включает в себя как весьма существенный момент самопознание: узнавая о других людях, мы открываем и в себе какие-то новые стороны, грани, особенности. Мы глубже и всестороннее осознаем себя как личность.

О причине подобного воздействия искусства на человека мы уже упоминали, характеризуя особенности художественного обобщения, являющегося своеобразным раскрытием правды жизни. Одновременно мы подчеркивали, что это обобщение есть вместе с тем эстетическая оценка художником действительности, есть способ утверждения эстетического идеала. Вот почему познание жизни средствами искусства приводит не только к накоплению знаний о действительности, но и вырабатывает у человека определенное отношение к жизни. Иначе говоря, искусство способствует формированию мировоззрения личности. Именно поэтому оно всегда было и остается острейшим оружием идейной борьбы. Реальная об-

пественная потребность своеобразно преломляется в эстетической потребности общества. Человека интересует правда жизни, отраженная в искусстве, и ответ художника на важнейшие вопросы современности. И как бы ни старались сторонники «чистого искусства» представить творчество как простую забаву, человек всегда ждет художественного решения насущных жизненных вопросов.

В каждую эпоху перед обществом встают новые и новые задачи, решение которых является необходимым условием дальнейшего социального прогресса. В конечном счете они решаются в материальной сфере, т. е. практически. Однако этому предшествует их идеальное осознание: формулировка политических, философских, моральных, религиозных проблем, волнующих общество, всех его представителей. Они оказываются полем битвы классовых интересов, ареной ожесточенных теоретических споров. Они становятся центральным моментом содержания искусства эпохи, выносятся на подмостки театров, на полотна художников, на страницы литературных произведений, где обсуждаются и решаются столь же страстно, как и в повседневной жизни. Порою же искусство оказывается чуть ли не единственной областью, в которой вообще возможна постановка и решение волнующих современников общественных вопросов. В эти периоды прогрессивные силы общества рассматривают искусство как одно из важнейших средств пропаганды своих идей. Так было, в частности, в России XIX в., где каждое новое произведение — спектакль, роман, картина — оценивалось представителями демократических сил страны прежде всего с точки зрения его общественного значения, а талант художника измерялся тем, насколько способен был последний выдвигать и решать наиболее острые вопросы.

Общезвестно, например, как велика была роль русского прогрессивного театра в постановке перед обществом больших гражданских проблем: о необходимости уничтожения позора крепостничества, о праве личности на свободу и человеческое достоинство, о служении народу и т. д. Не случайно поэтому театральные залы в тот период порой оказывались местом столкновения противоборствующих социальных сил. Обобщая опыт замечательных деятелей русской сцены, умевших вопреки всем препонам влиять на умы зрителей в революционном духе, А. И. Герцен писал о гражданском значении театра: «Театр — высшая инстанция для решения жизненных вопросов. Кто-то сказал, что сцена — представительная камера поэзии. Все тяготящее, занимающее известную эпоху, само собою вносится на сцену и обсуживается страшной логикой событий и действий, развертывающихся и свертывающихся перед глазами зрителей. Это обсуживание приводит к заключениям не отвлеченным, но трепещущим жизнью, неотразимым и многосторонним»¹¹.

Высокую миссию художника-гражданина, художника-борца за передовые идеи времени, активно влияющего на мировоззрение современников, во всей ее полноте осуществляют советские художники, которые впервые в истории стали действительно беспрепятственно и свободно служить интересам народа. На всех этапах развития нашего общества они находятся в самой гуще событий, своевременно подмечают новые тенденции и процессы, выявляют и объясняют их смысл народу с позиций коммунистической партийности. Они дают художественно убедительное решение самых животрепещущих проблем нашей жизни, от социальных вопросов, волнующих ныне все человечество, до вопросов, встающих перед советским человеком в его личной, интимной жизни. Благодаря этому советское искусство превратилось в один из могущественных факторов формирования мировоззрения нового, коммунистического общества, а искусство социалистического реализма в целом — в прогрессивную силу, активно революционизирующую умы миллионов, помогающую им познать исторические закономерности развития современного общества, его ведущую тенденцию — неизбежность гибели капитализма и торжества коммунизма.

Разумеется, идейно-воспитательное воздействие искусства на личность зависит во многом от того, какова сама эта личность, сам человек — потребитель искусства, каковы его социальные устремления, в какой мере правдивое художественное отражение жизни соответствует его интересам как представителя определенного класса, общества. Герценовская «Сорока-воровка» еще раз показывала всю античеловеческую сущность крепостничества тем, кто поднимался в России на сознательную борьбу с этим социальным злом, убеждала их в правильности и необходимости этой борьбы; в душах же крепостников она не пробудила и искры угрызания совести. Ермоловой — Лауренсии бурно аплодировало то большинство зрителей, которое готово было стать на баррикады революции против прогнившего строя. Но «охранителей» этого строя никак не устраивало предложенное великой актрисой решение образа испанской крестьянки как народного вождя. Книжки, фильмы, спектакли художников социалистического реализма восторженно принимаются всеми прогрессивными людьми в капиталистических странах, и прежде всего трудящимися, которые находят в них конкретные ответы на самые злободневные, острые вопросы своей жизни. Как отмечал голландский писатель Тойн де Фрис, голос советского искусства прозвучал как трубный глас над отжившим буржуазным миром. Благодаря этому голосу, пишет он, «была сорвана мрачная завеса наших печалей и страхов, и мы увидели за переживаемыми трагедиями забрезжившее будущее человечества, мы увидели здоровое, мирное, глубоко человеческое общество, которое можно постро-

ить»¹². Но совершенно по-иному воспринимает это искусство реакционная буржуазия, справедливо усматривающая в его воздействии на умы и сердца миллионов педрыз своего классового господства; ее, конечно, никак не могут удовлетворить предлагаемые художниками социалистического реализма решения назревших социальных проблем. Учитывая огромную притягательную силу идей, которые несет социалистический реализм, она использует против него все средства — от развязной клеветы до прямого запрещения.

Воздействие искусства на мировоззрение человека, о котором говорилось выше, отнюдь не является локальным, ибо мировоззрение связано со всем духовным обликом личности: с ее психическим складом, нравственным обликом, вкусами и чувствами. В частности, формирование мировоззрения человека средствами искусства есть одновременно и формирование мира его нравственности. Бессознательность морального поступка — предрассудок старей идеалистической этики. Конечно, моральный поступок отнюдь не всегда бывает осознан человеком, поступающим тем или иным образом в силу традиции, навыка, привычки, воспитания; его основа — представления о чести, добре, совести, справедливости и т. д., которыми человек руководствуется в своей повседневной жизни по отношению к обществу и другим людям. Но это отнюдь не доказывает, что мировоззрение не влияет существенным образом на весь нравственный мир личности.

Наоборот, поведение человека предполагает оценку им своих поступков, осознание их правильности или неправильности по отношению к нравственному идеалу. А эта оценка неразрывно связана с мировоззрением человека, с его направленностью. Так, с точки зрения человека социалистического общества, нравственным является все то, что служит великому делу коммунизма. Очевидно, что этот нравственный критерий немислим без понимания того, что является прекрасной целью всей нашей жизни и борьбы, т. е. без воспитания людей в духе марксистско-ленинского мировоззрения. Это воспитание может осуществляться также с помощью искусства, которое тем самым опосредованно влияет и на нравственность.

Высокая миссия художника-гражданина, борца за прогрессивные идеи времени делается еще более очевидной, если иметь в виду эту способность искусства формировать нравственный облик человека, его характер и волю.

Современные теоретики «чистой красоты», ратуя за «искусство для искусства», твердят о фатальной несовместимости художественности и морально-воспитательной функции искусства.

Эта мысль лейтмотивом проходит через все труды неокантланцев, позитивистов, «основателей» современной буржуазной эстетики. Так, модный на Западе философ Бенедетто Кроче в

своей теории искусства как особого рода интуиции специально и подробно обосновывал враждебность искусства не только познанию, но и моральной цели. В качестве одной из исходных посылок своей теории искусства он выдвинул отрицание того, что искусство представляет собой моральный акт, т. е. форму конкретного действия. «...Моральная дискриминация, — писал он в работе «Свод канонов по эстетике», — не может быть применена к искусству. Художественный образ отображает акт, морально достойный восхищения или осуждения; но этот образ сам по себе не заслуживает ни морального восхищения, ни осуждения. И не только нет уголовного кодекса, который мог бы осудить какой-либо образ на тюремное заключение или на смертную казнь, но отсутствует и моральное суждение, высказанное здравым человеком, которое могло бы сделать этот образ своим объектом: мы можем одинаково судить о высокой морали или об аморальном треугольнике — о Франческе Данте как о безнравственной или о Корделии Шекспира как о нравственной, ибо все они выполняют чисто художественную функцию, они подобны музыкальным звукам в душах Данте и Шекспира»¹³.

Высказанная Кроче прямо и недвусмысленно идея о том, что произведение искусства не может быть объектом морального суждения, что оно этически неопределенно и поэтому не дает урока морали, является типичной для современной реакционной буржуазной эстетики. Зачем же буржуазным эстетикам понадобился вывод о «чистой» эстетической функции искусства, исключающей этическую цель, вывод, столь легко опровергаемый не только опытом всей мировой художественной культуры прошлого, но и практикой буржуазного искусства наших дней? О какой этической нейтральности этого искусства можно говорить тогда, когда каждому объективному человеку ясно, что оно направлено на развращение людей, на воспитание самых низких, звериных инстинктов, на выработку античеловеческой, индивидуалистической морали!

Ответить на этот вопрос нам поможет весьма любопытная дискуссия, разгоревшаяся недавно на страницах французской газеты «Фигаро литерер». Поводом для нее послужил чудовищный факт: убийство француженкой Денизой Лаббе своей дочери по требованию любовника. Любовник, оправдываясь, процитировал запавшие в его душу слова французского писателя Бернаноса: «Перед чудовищным актом можно испытывать восхищение. Люди, способные стать святыми, способны стать и чудовищами»¹⁴. Подобная ссылка на литературное произведение вызвала закономерный вопрос общественности: в какой мере писатели ответственны за нравственный облик и поступки этих вырожденков? Крайне характерен ответ, который дали на этот вопрос писатели, стоящие на позициях «чистого искусства».

Франсуа Мориак заявил: «Было бы необходимо сначала договориться о том, что называют влиянием писателя: ни один читатель не читает ту книгу, которую мы написали»¹⁵. Аналогичную мысль высказала и Колет Одри: «Я не верю в то, что называют влиянием литературных произведений. Каждый читатель берет из книги то, что он хочет из нее взять»¹⁶. Жюль Ромен, не отрицая воздействия искусства на нравы и чувства, в то же время заявил, что «невозможно установить протекционный барьер или заставить эти произведения конкретным образом расплачиваться за свою ответственность»¹⁷.

Общим для этих высказываний писателей является стремление обосновать моральную безответственность творца произведения за последствия, вызываемые действием созданных им образов на душу людей. Именно эту безответственность художника и утверждает ныне буржуазная эстетика теоретически, маскируя фиговым листком «чистой» художественной функции реакционного искусства его растлевающее влияние.

Ратуя на словах за полную свободу искусства от морали, она в действительности выступает не против этической цели в творчестве художника вообще, а против определенной, конкретной этической цели — воспитания человека в духе прогрессивных, подлинно человеческих этических идеалов, а тем самым — за иную, опять-таки определенную цель — воздействие на личность в духе индивидуалистической, звериной морали, разобщающей людей, делающей их бессильными в борьбе за свободу и социальный прогресс.

Характерно, что буржуазные идеологи, определяя «воспитательные» задачи искусства, имеют в виду не только его воздействие на личность человека капиталистического мира, но и на гражданина мира социализма, используя для этого любые возможности. Так, в газете «Вашингтон пост энд Таймс геральд» вскоре после заключения советско-американского соглашения по вопросам культурного сотрудничества появилась статья некоего Джорджа Диксона, который выболтал тайные мечты идеологических «стратегов» империализма. Он предложил, используя соглашение, заслат в Советский Союз американские фильмы «ужасов». «Если бы мы могли наградить ими советских детей, мы задержали бы развитие будущих поколений этой страны, что позволило бы нам догнать ее. Мы одурманили бы этих детей. Вместо того, чтобы набивать себе голову опасными науками, они стремились бы только к чтению страшных рассказов...»¹⁸ Что и говорить, мечты воспаленного воображения господина Диксона куда более откровенны, чем прикрытые фразеологией о чистой художественной функции искусства рассуждения буржуазных философов. Но политический смысл и тех и других один.

Можно было бы привести немало убедительных примеров, показывающих, как то или иное произведение оказало серьезное

влияние на нравы современников, как поведение героев таких произведений становилось нормой и критерием нравственности (в положительном или отрицательном смысле). Но такими примерами при характеристике этической функции искусства ограничиваться нельзя.

Спору нет, там, где художник рассказывает о нравственных отношениях людей, этическое воздействие искусства очевидно. Но ведь не во всех видах и жанрах искусства рассказывается о поступках, действиях людей и не всюду непосредственно, в образно-конкретной форме выражаются нравственные идеалы. Поэтому мы не можем говорить о прямом нравственном воздействии на личность всего искусства, всех его форм.

Вряд ли, например, обладают определенным нравственным содержанием произведения архитектуры, прикладного искусства и т. д. Но и эти виды искусства могут иметь на человека нравственное влияние, способствуя выработке эстетического отношения человека к действительности, его непосредственно эмоционального отношения к прекрасному и безобразному в жизни. Короче говоря, все виды и жанры искусства облагораживают эстетический вкус человека, обогащают его и тем самым участвуют в формировании человеческой личности.

В образной форме такое воздействие прекрасного в искусстве на нравственный облик личности раскрыл Глеб Успенский в своем рассказе «Выпрямила». Герой рассказа, сельский учитель Тяпушкин, в глуши, в далекой, занесенной снегом деревушке, критически оценивает свою жизнь. Вот он, гувернер в богатой семье, решает отказаться от «житейских благ» и идти в народ, к «начинающему жить человеку». В его воображении возникает образ Венеры Милосской. Пораженный, ошеломленный увидел некогда Тяпушкин эту статую в Лувре.

«Я стоял перед ней, смотрел на нее и непрестанно спрашивал самого себя: «Что такое со мной *случилось?*» Я спрашивал себя об этом с первого момента, как только увидел статую, потому что с этого же момента я почувствовал, что со мною случилась большая радость... До сих пор я был похож (я так ощутил вдруг) вот на эту скомканную в руке перчатку. Похожа ли она видом на руку человеческую? Нет, это просто какой-то кожаный комок. Но вот я дунул в нее, и она стала похожа на человеческую руку. Что-то, чего я понять не мог, дунуло в глубину моего скомканного, искаленного, измученного существа и выпрямило меня, мурашками оживающего тела пробежало там, где уже, казалось, не было чувствительности, заставило всего «хрустнуть» именно так, когда человек растет, заставило также бодро проснуться, не ощущая даже признаков недавнего сна, и наполнило распирившуюся грудь, весь выросший организм свежестью и светом»¹⁹.

Тяпушкин ощутил себя человеком. В лощеном лондонском богаче увидел он тип чудовищного искажения человека, познал

пищету, грязь, душевное отчаяние людей, поставленных в положение рабов. Он понял, что не о внешней красоте хотел сказать миру творец статуй, а о человечески прекрасном. «Ему нужно было и людям своего времени, и всем векам, и всем народам вековечно и нерушимо запечатлеть в сердцах и умах огромную красоту *человеческого* существа, ознакомить человека — мужчину, женщину, ребенка, старика — с ощущением счастья быть *человеком*, показать всем нам и обрадовать нас видимой для всех нас возможностью быть прекрасными — вот какая огромная цель овладела его душой и руководила рукой»²⁰.

Этот неизвестный великий художник вдохновил Тяпушкина на тяжелую борьбу за счастье народа, за жизнь прекрасную, т. е. истинно человеческую.

Итак, искусство формирует мировоззрение и нравственный облик личности. Но этим, конечно, его воспитательная роль не ограничивается. Оно совершенствует эстетические чувства человека, углубляет его эмоции, улучшает художественные вкусы, эстетические представления и т. д. Оно, бесспорно, оказывает эффективное воздействие и на некоторые органы чувств, делая их более утонченными и восприимчивыми. Остановимся лишь на крайне важной в практическом отношении проблеме — на роли искусства в выработке художественного вкуса, т. е. способности человека правильно воспринимать и по достоинству оценивать красоту в жизни и в искусстве.

Правильно понимать искусство? А разве нужно этому учиться? Не воспринимается ли искусство в отличие от науки всеми одинаково? Такие вопросы невольно возникают. Те, кто их задает, обычно приводят положение нашей эстетики об общедоступности искусства. И действительно, общедоступность — отличительный признак подлинного искусства.

Но то, что каждый нормально одаренный человек способен наслаждаться подлинным искусством, не надо путать с другой идеей — будто искусство для своего полноценного восприятия не требует никаких усилий, а порою и минимума специальной подготовки. Разные вещи — «не понимать» полотно какого-нибудь современного абстракциониста или шедевр древнерусской иконописи. Первое «непонятно» потому, что в нем нечего понимать, второй может быть непонятен потому, что отдален от нас веками и совсем другим укладом культуры, он требует усилий, которые надо дать себе труд преодолеть. Есть люди, которым скучно слушать 9-ю симфонию Бетховена. Она им «непонятна», но в этом нельзя винить Бетховена.

С другой стороны, надо иметь в виду и то, что художественные произведения по-разному воспринимаются разными людьми.

Многие значительные произведения вызывают самые различные оценки. И даже у классических и общепризнанных образцов есть свои поклонники и свои недоброжелатели.

Сам по себе этот факт понятен. Обнаруживая свой художественный вкус, человек раскрывает свое индивидуальное лицо, свои субъективные эстетические симпатии и антипатии.

Можно ли воспитать у человека хороший художественный вкус? И каковы пути его воспитания? На первый вопрос следует ответить сразу же утвердительно. Как мы уже отмечали, художественный вкус, как и все эстетические способности личности, — продукт общественного развития. Стало быть, важнее определить пути воспитания хорошего художественного вкуса.

Произведение искусства может непосредственно нравиться или не нравиться. Подчеркнем — непосредственно, в результате живого впечатления. Взгляните на картину — она или захватывает вас, или оставляет равнодушным, или же вызывает отрицательную реакцию. Однако эмоциональной оценки произведения недостаточно для воспитания художественного вкуса, ее необходимо углубить, усовершенствовать и даже преобразовать.

Под воспитанием хорошего художественного вкуса мы подразумеваем формирование у человека более глубокого понимания прекрасного. К. Маркс писал: «Если ты хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком»²¹. Некоторые полагают, что знание законов искусства, которое дается нам эстетикой и теорией отдельных видов искусства, убивает радость непосредственного восприятия художественного произведения. Это неверно. Более глубокое познание творения искусства, тонких нюансов его красоты, возможно лишь при условии известной подготовки. Если человек обладает реальными знаниями в области искусства, он может стать его художественно образованным ценителем. Особенно это касается искусства отдаленных от нас эпох или некоторых видов искусства, требующих порою особой школы (например, музыка).

Под воспитанием хорошего художественного вкуса подразумевается целенаправленное воздействие на человека прекрасных, совершенных произведений искусства. Никакие рассуждения о законах художественной красоты, никакие лекции о природе и назначении искусства не дадут человеку того, что дает восприятие лучших образцов самого искусства. Пережитые, усвоенные нами, они становятся тем реальным мерилom, с которым мы подходим к творчеству других художников и к другим произведениям в дальнейшем. Вспомните, каким будничным и серым иногда оказывается то или иное произведение, после того как мы увидели другое, близкое ему по содержанию, но неизмеримо более художественное.

С другой стороны, распространение плохих, серых, а порой и явно антихудожественных произведений нередко приводит к распространению дурных художественных вкусов, особенно среди молодежи, еще плохо знакомой с великими ценностями прошлого и настоящего. Так, увлечение некоторых молодых людей модными джазами, модернистской живописью и поэзией ведет подчас к безвкусице и пошлости не только в области искусства, но и в самой жизни, в быту.

Не ясно ли поэтому, как велика ответственность художника — эстетического воспитателя народа! Сознание этой ответственности должно определять всю его деятельность — от выбора проблематики произведения до работы над формой. Разумеется, сам художник должен быть носителем хорошего художественного вкуса. Но, поскольку это бывает не всегда, необходим тонкий и мудрый отбор произведений для пропаганды, необходима непримиримая борьба против серости и халтуры в искусстве.

Воспитание художественного вкуса имеет еще одну важную задачу. Речь идет об оценке достоинств искусства, т. е. о художественной критике. Эту оценку мы называем художественной не только потому, что она занимается искусством, но и в силу ее собственных эстетических достоинств.

Великий русский критик Белинский писал, например, о творчестве актера так страстно и эмоционально, что невольно заражал читателя своим отношением к задачам высокого искусства и воспитывал у него хороший художественный вкус. Напомним о классической оценке Белинским Мочалова, великого русского трагика XIX в., в роли Гамлета. Приведем лишь один отрывок из классической статьи Белинского «Гамлет». Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета». Рассказав о том, как Мочалов провел знаменитую сцену «мышеловки», Белинский пишет: «И вот король встает в смущении; Полоний кричит: «Огня! огня!»; толпа поспешно уходит со сцены; Гамлет смотрит ей вослед с непонятным выражением; наконец остается один Горацио и сидящий на скамеечке Гамлет, в положении человека, которого спертое и удерживаемое всею силою исполинской воли чувство готово разразиться ужасною бурей. Вдруг Мочалов одним львиным прыжком, подобно молнии, с скамеечки перелетает на середину сцены и, затопавши ногами и замахавши руками, оглашает театр взрывом адского хохота... Нет! если бы, по данному мановению, вылетел дружный хохот из тысячи грудей, слившихся в одну грудь, — и тот показался бы смехом слабого дитяти в сравнении с этим неистовым, громовым, оцепеняющим хохотом, потому что для такого хохота нужна не крепкая грудь с железными нервами, а громадная душа, потрясенная бесконечною страстью... А это топанье ногами, это махание руками, вместе с этим хохотом? — О, это была макабрская пляска отчаяния, веселящегося своими

муками, упивающегося своими жгучими терзаниями... О, какая картина, какое могущество духа, какое обаяние страсти!...»²²

Можно ли остаться равнодушным, читая эти строки! Раскрывая перед нами сокровенные тайны подлинного искусства, Белинский пишет о них словами искусства, а не сухого отчета и не просто оценивает игру великого артиста, а делает ее зримой, осязаемой, как бы предстоящей перед нашим мысленным взором. И, конечно, такая критика не поучает, а учит воспринимать и достойно оценивать художественное произведение.

При этом необходимо подчеркнуть, что страстность, художественность анализов произведений искусства у Белинского нисколько не мешает их самой строгой объективности. Все действительно высокие образцы критики сочетают эстетическую выразительность с умением вскрыть истинный смысл искусства.



Коммунистическая партия и Советское государство высоко оценивают общественное значение искусства, его действительную роль как могучего средства влияния на умы и чувства современников. Они призывают деятелей искусства воспитывать советских людей в духе идей коммунизма и коммунистической морали, развивать их способности, художественные вкусы, смело бичевать пережитки капитализма в сознании людей.

Коммунистическая партия всегда рассматривала эстетическое воспитание как необходимую, органическую часть всего дела коммунистического воспитания масс. Оно входит в целостную систему формирования духовного облика человека всесторонне, гармонически развитого, способного глубоко понимать суть и значение эстетических ценностей и творчески претворять в жизнь все достижения культуры в интересах народа, в интересах коммунистического строительства.

В докладе Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза на XXI съезде Н. С. Хрущев говорил:

«В развитии и обогащении духовной культуры социалистического общества важную роль играют литература и искусство, которые активно способствуют формированию человека коммунистического общества. Нет благороднее и выше задачи, чем задача, стоящая перед нашим искусством, — запечатлеть героический подвиг народа — строителя коммунизма. Деятели литературы, театра, кино, музыки, скульптуры и живописи призваны поднять еще выше идейно-художественный уровень своего творчества, быть и впредь активными помощниками партии и государства в деле коммунистического воспитания трудящихся, в пропаганде принципов коммунистической морали, в развитии многонациональной социалистической культуры, в формировании хорошего эстетического вкуса»²³.

Партия и Советское государство создали все необходимые условия для успешного решения этих задач. В нашей стране искусство впервые в истории поставлено на службу интересам народа, оно доступно самым широким слоям трудящихся. Это открывает перед самым художественным творчеством огромные возможности высокого расцвета. Никогда прежде искусство не пользовалось в обществе такой свободой беспрепятственно осуществлять свои самые коренные социальные задачи, никогда для этого не были созданы такие благоприятные материальные, общественные и идеологические предпосылки, как в социалистическом обществе.

Реализуя идею великого Ленина — приблизить искусство к народу, а народ — к искусству, наша партия одновременно заботится и о том, чтобы наше искусство было по своему духовному содержанию подлинным достоянием народа, и о том, чтобы на этой основе расцветало искусство, ибо в этом расцвете — одна из целей коммунизма.



ИСТОРИЧЕСКИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА

Иперед взором каждого, кто изучает историю искусства, разворачивается необычайно сложная и пестрая картина. Наука об искусстве собрала и систематизировала огромное количество фактов. Но этим не ограничиваются ее задачи. Она должна осмысливать факты в свете исторической необходимости, найдя к ним путеводную нить. То, что сказал Энгельс об исторической науке вообще, относится и к частной ее области, к науке об искусстве: «...проследить последовательные ступени этого процесса среди всех его блужданий и доказать внутреннюю его закономерность среди всех кажущихся случайностей»²⁴.

Каковы же те узловые вопросы, к выяснению которых нужно стремиться, изучая исторические закономерности развития искусства?

Искусство, как и другие формы общественного сознания, имеет свою собственную историю и свои внутренние законы. Но эти внутренние законы обусловлены более широкими законами общественного бытия; то или другое их проявление в свою очередь социально детерминировано. Искусство самостоятельно в своем развитии, но самостоятельность его относительна, а не абсолютна. «Кривая» художественного развития прихотлива и зигзагообразна. Было бы бессмысленным доискиваться экономических причин для каждого его отрезка; тут действуют внутренние, специфические закономерности. Но средняя ось этой кривой, как говорит Энгельс (имея в виду всякую духовную деятельность), приближается к оси экономического развития, идет как бы параллельно ей, хотя и не воспроизводит ее буквально, а сохраняет собственную сложную конфигурацию. Иными словами, в конечном счете развитие искусства обусловлено развитием материальной основы общества, социальным строем, отношениями классов, характером и содержанием общественной борьбы. Задача исследователя,

желающего не просто описать, но понять и объяснить исторические пути искусства, состоит в том, чтобы прежде всего разобраться, как специфические законы искусства реально проявляются под определяющим действием социальных законов.

Понятно, однако, что исторические закономерности искусства нельзя изучать, не уясняя одновременно и самих внутренних, специфических свойств и задач искусства. Эти специфические свойства и задачи не существовали извечно, в готовом виде, а вырабатывались в общественной практике. Искусство вырастало из неискусства. Прежде, чем возникло искусство слова, существовала человеческая речь как средство общения; на базе ее возникло словесное искусство. До того, как появилось собственно изобразительное искусство, были изображения, как зачатки письма (как средство общения на расстоянии), было ремесло, производство утилитарных вещей. Складывающиеся в обществе потребности в эстетическом освоении действительности побуждали к тому, что внутри этих «внеэстетических» действий формировалось (и иногда очень долго не отделялось от них, как нечто самостоятельное) искусство.

Происходит и обратное: когда те или иные формы деятельности уже не могут служить «вместилищем» современных эстетических идеалов, и потому связанные с ними разновидности, жанры искусства отмирают или переходят в область неискусства.

Эстетическое сознание существует в формах очень подвижных, где постоянно что-то меняется: одно кристаллизуется, другое, напротив, расплывается и сливается с иными формами. Эстетическое сознание и само искусство, как наиболее концентрированное его выражение, отнюдь не закреплено за несколькими от века существовавшими видами и жанрами. Оно гибко и динамично в своих переходах и переливах. В принципе самые разнообразные человеческие деяния и «умения» могут стать средством воплощения эстетических идеалов. Может быть, будущее даст нам такие новые виды искусства, о которых мы сейчас и не подозреваем. Видимо, многообразие форм эстетической деятельности практически безгранично. И вопрос о том, как они возникали и складывались исторически — тоже относится к проблеме исторических закономерностей искусства.

При этом содержание эстетических идеалов — в какие бы формы они ни воплощались — остается одним из главных внутренних стержней художественного развития. Бесчисленные художественные формы и стилистические способы выражения как бы нанизываются на этот стержень. Проследившая изменение эстетических идеалов общества, мы видим, как развивалось содержание искусства и чем оно было обусловлено.

Проследившая эволюцию видов и жанров искусства, способов художественного выражения, связей искусства с ремес-

лами, с науками, религией и т. д., мы изучаем развитие форм искусства, в которых эстетическое содержание получало свое реальное бытие. У этих форм есть в свою очередь ряд закономерных зависимостей от социально-экономических условий; ведь только в эпоху низкого экономического развития мог существовать эпос как большое искусство и только в эпоху высокоразвитой техники могло возникнуть, например, кино.

Не предпреляя заранее общих выводов, рассмотрим в отдельности основные исторические этапы развития искусства, соответствующие основным историческим формациям; постараемся уяснить себе общую, ведущую тенденцию каждого.

§ 1. Происхождение искусства

Труд, сформировавший у человека эстетическую потребность, дал ей и первые формы выражения. Долгое время искусство существовало не отдельно, не обособленно от труда, а слитно с ним. Лишь постепенно оно перерастало в самостоятельную область труда художественного.

Могут высказываться лишь предположительные суждения о том, как сами люди осмысливали свою художественную деятельность в доисторические времена, в эпохи палеолита и неолита. О том, что такая деятельность уже тогда существовала, говорят сохранившиеся памятники*.

Хотя первые проявления того, что мы теперь называем художественным творчеством, восходят к доисторическим временам, все же они не так древни, как сам труд. Художественному творчеству предшествовало умение изготавливать орудия труда. Был очень долгий исторический период, исчисляемый, может быть, десятками тысячелетий, в течение которого люди уже умели производить предметы, необходимые для добывания пищи, но еще не делали ничего, напоминающего искусство. Рука и мозг должны были созреть для творчества, и это созревание происходило в процессе трудового освоения окружающего мира.

Первые следы первобытного искусства относятся к эпохе верхнего (позднего) палеолита, примерно за 40—20 тысячелетий до н. э. Это было время уже сравнительной зрелости первобытнообщинного строя. Человек по своей физической конституции почти ничем не отличался от современного человека. Он умел выделывать довольно сложные орудия из камня, кости и рога, владел членораздельной речью, вел коллективную охоту

* Здесь наиболее благоприятно положение исследователя изобразительного искусства, так как памятники живописи и скульптуры тех времен валяцо. О начальных же стадиях эпоса, музыки, танца приходится судить в основном лишь по аналогиям с творчеством современных народов, находящихся на ранней стадии общественного развития, а эти аналогии весьма условны.

на крупного зверя; складывались отношения матриархата (человеческий коллектив уже не был подобием стада: в нем развивалась система общественных отношений), существовало первоначальное разделение труда — между мужчиной и женщиной (охота и собирательство). От этой эпохи сохранились росписи в пещерах, изображения, вырезанные на кусках оленьих рогов и на каменных плитах, костяные статуэтки. Подавляющее большинство этих произведений изображает животных, хотя нередко и статуэтки женских фигур.

В верхнепалеолитическую эпоху зарождались и зрелищные искусства, основанные на массовых «репетициях» охоты и связанных с этим магических обрядах. Можно предполагать, что тут же, в ритмических воинственных выкриках зарождались первые подобиya поэзии и музыки в их первоначальной слитности.

Чем же был вызван переход от производства полезных, жизненно необходимых орудий труда к созданию наряду с ними также и «бесполезных» изображений? Почему первобытный человек, который, по словам В. И. Ленина, «был совершенно подавлен трудностью существования, трудностью борьбы с природой»²⁵, мог позволить себе такую «роскошь», как занятия скульптурой и рисованием?

В буржуазной науке господствовали в основном два главных воззрения на этот вопрос: теория «игры», идущая еще от Шиллера, и «магическая теория», выдвинутая впервые С. Рейнаком. Согласно первой, изначальным творческим стимулом было стремление к «свободной игре» видимостью — свободной от практической цели, вообще от всего, что, по словам Шиллера, «зовется принуждением как в физическом, так и в моральном смысле». Согласно «магической» гипотезе, все творческие проявления первобытного человека были прямым выражением первобытной религии (магии) и изображения животных создавались как объекты магических обрядов и культов.

Нельзя, конечно, начисто отбросить ни понятия «игры», ни тем более «магии» по отношению к первобытному творчеству. Элементы игры, безусловно, есть в искусстве. Искусство не выдает своих произведений за действительность: художник создает подобиya явлений, изображает вымышленных героев; актер на сцене умирает не по-настоящему, а «как будто». Но философский смысл, вкладываемый кантианской эстетикой в понятие игры, — другой. Тут игра понимается как стремление выйти из рамок объективного «царства законов» и необходимости, ускользнуть от оков реальности и создать себе внутри настоящего мира убежище, обособленное царство иллюзий, которыми человек наслаждается именно потому, что это иллюзии, что тут он ни с чем не связан, ничего не должен, никаких практических целей не преследует.

Но меньше всего возможно приписывать игру как наслаждение «чистой видимостью» первобытному человечеству. Суровость

борьбы за существование, опасности, на каждом шагу подстерегающие пещерного жителя, делают совершенно невероятным предположение, чтобы он мог уделять так много энергии и времени «свободным наслаждениям видимостью», тем более, что «наслаждения» эти были очень трудоемкими: немало труда стоило высекать в камне с помощью примитивных орудий крупные рельефные изображения, подобные скульптурному фризу в убежище под скалой Лё Рок де Сер.

Более трезвая «магическая теория» утверждает, что люди приписывали изображениям чудодейственную силу и потому тратили энергию на их изготовление.

Опять-таки нельзя отрицать наличие у первобытных людей магических представлений и связи с ними художественного творчества. Такая связь была: об этом говорят и данные археологии, и свидетельства этнографии. Пуская стрелы в изображение медведя, охотники верили, что это дает им некую власть над его «двойником» — живым медведем; надевая на себя звериные маски и исполняя «пляски буйволов», считали, что это послужит магическим призывом и привлечет в их края животных. Женские статуэтки изображали божества, которым поклонялись в эпоху матриархата.

Однако факт «магического» употребления произведений еще не объясняет нам действительных причин происхождения искусства. Невежество первобытных людей не могло быть действительной причиной возникновения искусства: если бы это было так, то с причиной должно было бы исчезнуть и следствие. Между тем мы знаем, что иллюзорные представления и превратные понятия о мире видоизменялись и отмирали, искусство же, напротив, развивалось и было тем совершеннее, чем яснее, разумнее становился взгляд человека на мир.

Человек стал на путь художественного творчества потому, что ему это было действительно нужно, действительно полезно (это была полезность особого рода, отличная от узкой и прямой утилитарности). Но свои, если можно так сказать, «бессознательно разумные» действия он истолковывал неразумно, подставляя на место действительной пользы воображаемую. Он воображал, что, рисуя бизона, получает власть над настоящим бизоном. Хотя в действительности такой прямой власти над зверем рисование ему не приносило, оно приносило другую — гораздо менее непосредственную, но зато прочную и бесконечно важную для дальнейшего развития самого человека пользу. Рисуя, он познавал зверя, закреплял свои знания о нем и учился сам творить по образу и подобию природы. Это было первое синтетическое познание мира.

Магическая теория в состоянии объяснить (и то только отчасти), в чем сами первобытные люди видели смысл своих художественных занятий, но не то, в чем же был их реальный, исторически необходимый смысл. А он заключался в назрев-

шей необходимости познания мира. Когда человеческий труд вышел из стадии «первых живоотнообразных инстинктивных форм труда», «освободился от своей примитивной, инстинктивной формы» (Маркс), появились стремление и способность к постижению закономерных, общих свойств объекта труда. Мы вправе сказать, что древнейшие формы познания более всего приближались к таким, которые мы сейчас называем эстетическими, уже потому, что в них преобладали элементы чувственной непосредственности над логическим расчленением и анализом.

Одержать победу над зверем, устоять перед грозными и таинственными природными силами — где храбростью, где слаженностью коллективных усилий, где ловкостью и хитростью (ведь поклонения и жертвы тотему — это своеобразное проявление «хитрости» человека; где он не может взять силой, там берет смирением и откупается данью) — таков основной пафос жизни примитивного родового общества; и это же составляет содержание его искусства. Отношения между людьми еще не стоят в центре его внимания. Главный объект изображений — звери, причем преимущественно такие породы зверей, которые служат предметом добычи. Это достойные противники человека и вместе с тем предмет его восхищения, его божества и покровители: ведь только в них источник жизни. И мы чувствуем силу восторга, влагаемую первобытным «художником» в изображение могучей монолитной фигуры бизона или чуткой фигуры оленя, настороженно повернувшего голову, наострившего уши, готового умчаться на своих тонких ногах. Поразительно живо ощущали первобытные люди стихию жизни зверей, ритм движения их тел, своеобразие их повадок.

Искусство возникло не как духовная роскошь от избытка сил, а как настоятельная потребность в познании, в обобщении, диктуемая самими условиями трудовой деятельности, — только так и может быть объяснено появление искусства в условиях крайне низкого, примитивного экономического развития. В этих условиях человеку важнее было познать главный объект своей трудовой деятельности, чем самого себя, как социальное существо; социальные отношения были еще очень элементарными, и почва для развития индивидуальных характеров отсутствовала. Но чем дальше, тем больше общественные отношения внутри рода дифференцируются и усложняются. Соответственно этому в искусстве неолита, а тем более бронзового века, человеческие изображения занимают все большее место.

Все это касается содержания, сущности первобытного творчества. Формы же его основывались на навыках трудовой деятельности и сами были или представлялись утилитарными. Это была или иллюзорная утилитарность, когда созданные предметы служили средством магических актов, или самая

прямая. Так, массовые представления и игры, независимо от того, имели ли они ритуальный характер, служили необходимой репетицией охоты, упражнением в ловкости. Нарисованные на кусках кости и камня изображения служили средством сообщения на расстоянии и представляли собой зачаток пиктографической письменности. Наконец, татуировка и обычай носить украшения вызывались либо потребностью устрашать врагов, либо предохраняли кожу от укусов насекомых, либо опять-таки играли роль священных амулетов или свидетельствовали о подвигах охотника.

Но что же было в этом своеобразном творчестве собственно эстетического? Мы до сих пор употребляли по отношению к нему термин «искусство». Но очевидно, что здесь этот термин условен. Это была в такой же мере «паука», как и «искусство», т. е. это была первая, еще нерасчлененная форма познания. Правда, преобладание в ней чувственной конкретности над логическими абстракциями как бы приближает ее к эстетическому познанию. Но ведь «чувственная конкретность» — далеко не главное в эстетическом познании: это только одна из его предпосылок. Если мы попытаемся искать «собственно эстетическое» в первобытном творчестве по признаку наименьшей утилитарности — это тоже будет неверно. По существу это было бы уступкой кантовскому учению о «бесцельности», «незаинтересованности» эстетического чувства. Искусство всегда, а не только в первобытные времена, имело свою прикладную, утилитарную сторону, и в большинстве случаев это не мешало его эстетической полноценности, а даже способствовало ей.

Чтобы подойти к решению поставленного вопроса — о «собственно эстетическом», нужно остановиться на выяснении некоторых общих понятий.

Эстетическое чувство по своей природе познавательно. Оно вырастает из потребности познавать и творить. Оно бескорыстно, но не бесцельно. Эти оттенки следует различать. Бескорыстие в данном случае означает, что эстетическое познание не преследует прямой выгоды и не совершается под давлением материальной потребности. Как замечает Маркс, человек поистине производит (творит) именно тогда, когда он свободен от такого давления. Когда человек оказывается способным взглянуть дальше, шире своих прямых и узких интересов (например, потребности обеспечить себя на сегодня пищей), отрешиться от эгоистического инстинкта и создавать с «дальним прицелом», в интересах широкого коллектива, с учетом многообразных связей и отношений, с учетом «меры всех вещей», тогда перед ним открываются пути эстетического познания и творчества, вернее, познания-творчества.

Но это же составляет условие научного творчества: наука также требует широты горизонтов и дальности прицела. И дей-

ствительно: у научного и художественного творчества много общего, и они взаимно питают друг друга. Однако и разница между ними очень существенна. Эстетическое чувство — это именно чувство. Этимологически слово «эстетика», как нам известно, происходит от греческого слова *αἰσθesis* — «ощущение», «чувство». Эстетическое познание, таким образом, — это познание через призму человеческих переживаний, эмоций.

Но всякие ли переживания и эмоции могут перерасти в эстетические? Ведь есть эмоции чисто инстинктивные или узкокорыстные, которые не помогают нам понять, оценить явления в их объективной значимости, а, напротив, мешают ясности нашего взгляда и преграждают путь к творческому освоению мира. Такого рода чувства знал и наш отдаленнейший предок, человек первобытного стада, еще не ведавший никакого искусства, еще не доросший до эстетического сознания. Человек-неандерталец мог дрожать от смертельного страха перед хищником, угрожавшим его жизни, мог радоваться найденной пище. Но такие эмоции не могли стать ни основой эстетического познания, ни даже пролагать пути к его становлению. Этот путь был проложен иначе — пытливыми трудовыми исканиями, которые как раз и дали возможность преодолеть слепое, инстинктивное чувство страха перед неведомым, и вместо него воспитали более сознательные, разумные «взрывы» чувств. Радость, которую испытывал неандерталец, случайно обнаружив источник питания, и радость, испытываемая человеком, который сам, сознательным трудом добыл пищу, — это уже качественно различные переживания. Эстетическое познание базируется на «разумных» общественных чувствах, оплодотворенных и воспитанных всем ходом человеческого прогресса. Чувства, с помощью которых мы познаем, как бы непосредственно ощущаем истинную меру ценности явлений, меру их плодотворности для поступательного движения жизни в целом, для ее обогащения и расцвета, независимо от того, представляют ли они непосредственную выгоду для нас и в данный момент, — это уже и есть собственно эстетические чувства. Они не только разумны, но и бескорыстны, хотя всегда в конечном счете сопряжены со стремлением к пользе человечества, с борьбой за жизненный прогресс. Это чувства, оценивающие красоту явлений и составляющие импульс творчества по законам красоты. Разумеется, и у человека эпохи «цивилизации» разумные чувства уживаются с самыми низменными, которые противоречат сущности эстетического познания. Классовый строй в изобилии рождает такие низменные чувства. Известный афоризм Рескина — девушка может петь об утраченной любви, но скряга не может петь об утраченных деньгах — хорошо иллюстрирует мысль об антиэстетичности корыстных эмоций. Скряга может испытывать самое бурное и неподдельное

страдание от потери своих капиталов, но никогда это переживание не может стать основой эстетического чувства.

Если говорить об эстетическом познании как о чувственном, эмоциональном познании, то нужно признать, что первобытное творчество отмечено исключительной интенсивностью переживаний. Рассказы путешественников, исследователей народов, находящихся на ранней стадии общественного развития, свидетельствуют, что эти племена вкладывают в свое творчество такую энергию и непосредственность чувства, которая поражает «цивилизованного» наблюдателя. У исследователя первобытной культуры Э. Тэйлора мы читаем: «Танцы могут казаться нам, людям нового времени, легкомысленной забавой. Однако в детский период культуры пляска была полна страстного и торжественного значения. Дикари и варвары употребляют пляску как выражение своей радости и печали, любви и бешенства, даже как орудие магии и религии»²⁶.

Чувства людей каменного века были, вероятно, более элементарны, примитивны, но не менее интенсивны, страстны. Но вместе с тем переживания первобытных людей были хотя и сильными, но слишком еще ограниченными в своих познавательных качествах. «Разумность», интеллектуальная просветленность чувства, которая является условием эстетического познания, в первобытном творчестве уже брезжит, но только еще брезжит. В эмоциях палеолитического человека сильно инстинктивное, слепое начало, так как и сам человек — еще в очень большой мере пленник сковывающих его природных сил. Человеческий коллектив в тот период — не вполне дифференцированное целое: это однородное единство, а не единство качественно разнообразных единиц. У человека первобытной родовой общины не могло сложиться того богатства переживаний, которое связано с кристаллизацией личности внутри коллектива, со становлением характеров. Поэтому способность оценивать красоту явлений и создавать на этой основе эстетические идеалы еще не развита.

Критерии «более эстетического» и «менее эстетического», конечно, никогда не обладают математической непогрешимостью; тем более трудно установить их по отношению к первобытному творчеству, столь далекому от нас. Но, с другой стороны, именно наше, сегодняшнее восприятие его памятников может служить надежным показателем того, в какой мере эстетическое начало там присутствовало. Иные произведения первобытной культуры доставляют нам эстетические переживания до сих пор. Другие отталкивают или оставляют равнодушными. Если попытаться проанализировать, почему это происходит, то окажется, что дело в качестве эмоции, выраженной в произведении. Почему, в самом деле, у нас вызывает неподдельное восхищение бизон из Альтамиры или гораздо менее «натуральное», но экспрессивное изображение битвы в Морелла ла

Вилла, или, наконец, изображение слонихи, защищающей своего слоненка от львицы (Южный Алжир), и, с другой стороны, почему так называемые «ориньякские вены» — статуэтки женщин — кажутся нам решительно безобразными, так же как и воинственные украшения, состоящие в раскраске тела и лица, навешивании на себя различных предметов и т. д.?

Чем захватывают алтамирские изображения бизонов? Они говорят нам о сравнительном богатстве эмоций первобытного охотника. Тут не просто отношение к зверю как к добыче, источнику питания, тут восхищение его могучим, упругим телом — восторг, в котором чувствуется упоение победой над этой стихийной силой. Сюда примешивается даже оттенок сочувствия победителя обреченному на поражение зверю, который, поджав голову, оглашает воздух неистовым ревом. Изображение слонихи со слоненком далеко не так «мастерски» исполнено, но разве не замечательно чувство, побудившее «художника» запечатлеть слониху, спасающую своего детеныша от яростного натиска львицы? Наблюдательность человека, нарисовавшего это, уже «бескорытна»: для него зверь — живое существо с разнообразными повадками, а не просто добыча. Тут сказывается «человеческое в человеке». Обогащение, рост, расширение горизонтов чувства здесь вполне очевидны.

Когда же мы видим «ориньякскую венеру», с ее вздутым животом, распухшей грудью и совершенным отсутствием лица, нам бросается в глаза, напротив, бедность, примитивность чувства. Эта «венера» — более животна, чем сами животные. как они изображаются в искусстве палеолита; она — сосуд плодородия и ничего сверх этого. Мы ощущаем здесь, как мало человек был тогда способен постичь свою собственную природу; он несравненно полнее познавал ее через природу внешнюю, на которой воспитывались его эстетические возможности.

Степень просветленности, обогащенности, «человечности» переживания — главная пружина эстетического сознания. С расстояния многих тысячелетий нам видно, как сквозь глубокую кору «инстинктивных», элементарных чувств просвечивали и прорывались «разумные» эмоции существ, начинавших мыслить и чувствовать по-человечески.

Итак, искусство у своих истоков было прежде всего универсальной формой познания. Но эстетические обобщения не были еще вполне эстетическими, так как горизонты чувств первобытного человека сковывались примитивностью общественного уклада, односторонностью связей с миром. «Как ни импозантно, — писал Энгельс, — выступают перед нами люди этой эпохи (Энгельс имеет в виду племена американских индейцев. — *Ред.*), они, тем не менее, совсем не отличаются друг от друга, они не оторвались еще, по выражению Маркса, от пуповины первобытной общины»²⁷. В их творчестве нет осознанных эстетических идеалов: человек еще далек от эстетиче-

ского самопознания, он еще лишь идет к нему через познание внешней природы, благодаря своим трудовым связям с ней.

Но уже и в этих узких границах первобытное искусство располагает громадными потенциями дальнейшего развития эстетического чувства. По сравнению с крайне низким уровнем экономического развития искусство первобытных людей стоит относительно очень высоко. Это может быть объяснено тем, что оно было продуктом человеческого общества, еще не знавшего социального угнетения. Искусство первобытного коммунизма несет на себе печать мужественности и силы. Оно никому не льстит и никого не унижает. Оно общенародно: художественная деятельность была естественным проявлением всего общественного коллектива. «Величие родового строя, но вместе с тем и его ограниченность проявляются в том, что здесь нет места для господства и порабощения»²⁸.

§ 2. Искусство рабовладельческой формации

Переход от деклассового строя к классовому, первой стадией которого было рабовладение,— коренной переворот в жизни человечества, положивший начало новым закономерностям художественного развития.

Тут нужно иметь в виду два главных фактора, которые составляли две взаимообусловленные стороны одного процесса. Во-первых, переход к классовому обществу был связан со значительным ростом производительных сил, ростом материальной культуры, великими победами человека над силами природы. Это был переход к цивилизации. Во-вторых, этот же мощный прогресс человечества вызвал к жизни социальное неравенство, эксплуатацию человека человеком. Энгельс говорит, что поскольку основой цивилизации служит эксплуатация одного класса другим, то все ее развитие совершается в постоянных противоречиях. Эта противоречивая основа неизменно просвечивает и в явлениях художественной культуры.

В эпоху рабовладения человек не только достигает больших успехов в использовании в своих интересах и нуждах законов природы, но и в создании для себя «второй природы». Это наполняет его гордостью и верой в свои силы. Он начинает осознать себя венцом природы, а не игрушкой ее и в собственном своем облике находить высшее воплощение тех стройных законов гармонии, которые на заре своей истории уже смутно ощущал во внешней природе. В образах искусства общество теперь запечатлевает свои идеалы, т. е. свои представления о прекрасном человеке, о гармонической жизни.

Каковы же общие признаки эстетического идеала рабовладельческой эпохи? Это идеал сильного, горделивого человека-победителя, сумевшего вырвать у «богов» священный огонь.

Долгие тысячелетия, в течение которых человек смирялся и трепетал перед природными тайнами, остались позади: теперь он бросает им вызов. Еще многое от него скрыто и оставлено на долю божества, рока, фатума, но он уже в состоянии померяться силами с этими грозными призраками. Ни в феодальную, ни в капиталистическую эпоху не был с таким пафосом и цельностью выражен идеал исполина, впервые переставшего быть пасынком природы. Столетия социальных несправедливостей, изнурительных междоусобий еще не успели наложить на него свое клеймо, еще не заставили согнуться под бременем отчаяния и сомнений. Человек еще юн, и его духовные силы свежи, цельны и неистрачены.

Этот образ возникает уже в древних мифах. В них красной нитью проходит мотив героя, раскрывающего людям тайны, ревниво охраняемые богами. Герой древних вавилонских сказаний Гильгамеш вместе со своим другом Энкиду (который прежде жил с дикими зверями) убивает чудовище, охранявшее кедровую рощу, и дарит эту рощу народу; убивает страшного быка, истреблявшего людей, и отступает только перед тайной бессмертия. Бог Озирис, согласно египетскому мифу, был царем Египта и научил египтян земледелию, садоводству и виноделию. В мифологии древнего Китая есть легенда о Юе — укротителе свирепого духа водной пучины, проложившем русла рек и вырубившем непроходимые леса. Широко известны греческие мифы о герое-труженике Геракле и о Прометее, похитившем небесный огонь, чтобы даровать его людям.

Подобные мифы корнями своими уходят еще в переходную эпоху «варварства». Ведь овладение силами природы представляло долгий и непрерывный исторический процесс. Но в эпоху рабовладельческого строя образы мифов кристаллизуются уже как выражение определенного эстетического идеала и становятся образами искусства, словесного и пластического. Рабовладельческой эпохе принадлежит величественный гимн во славу человека, созданный Софоклом:

Много есть чудес на свете,
Человек — их всех чудесней.
Он зямою через море
Правит путь под бурным ветром
И плывет, переправляясь
По ревущим вокруг волнам.
Землю, древнюю богиню,
Что в веках неутомима,
Год за годом мучит он
И с конем своим на поле
Всюду борозды ведет ²⁹.

Все это, однако, только одна сторона дела. Другая заключается в том, что эстетический идеал, общенародный, общечеловеческий по своей сущности, становится классовым по форме,

получает отпечаток классовой структуры рабовладельческого строя.

Рабство — первая в истории форма эксплуатации и вместе с тем наиболее грубая и откровенная. Угнетение не старались завуалировать ни юридически, ни морально. Бесправное положение рабов считалось естественным, узаконенным самой природой. Раб — «говорящее орудие», по природе своей низшее существо, господин — высшее. Даже самый просвещенный мыслитель древности Аристотель утверждал: «Природа устроила так, что и физическая организация свободных людей отлична от физической организации рабов; у последних тело мощное, пригодное для выполнения необходимых физических трудов; свободные же люди держатся прямо и неспособны для выполнения подобного рода работ; зато они пригодны для политической жизни...»³⁰

По выражению Энгельса, цивилизация на первых своих ступенях еще не прикрывала порождаемое ею неравенство «плащом любви», как это было впоследствии (например, в христианстве).

Вот почему эстетический идеал эпохи мыслился не как идеал человека вообще, но лишь человека высшей породы, избранника, властелина. В этом и заключается классовая тенденциозность эстетических воззрений рабовладельческой эпохи.

Мы наблюдаем здесь характерную закономерность: господствующий класс как бы присваивает себе общенародные идеалы и приводит их в соответствие со своими общественными целями. Не нужно думать, что это был какой-то сознательный, нарочитый акт, злонамеренная узурпация. Нет, это был необходимый процесс, совершавшийся независимо от желаний отдельных групп, необходимая историческая форма, в которую не могло не отливаться общечеловеческое содержание. Если искусство и является, таким образом, надстройкой над экономическим базисом, то эта надстройка совершенно особого рода, с глубоко своеобразными функциями, коренным образом отличающимися от функций, например, политической надстройки. Через государственную власть, через политические и правовые установления господствующий класс осуществляет принудительное подчинение себе других классов общества. Через искусство он может оказывать на них лишь воспитывающее воздействие. Понятно, что, поскольку имеет место насилие и принуждение, нет нужды приводить политические и правовые нормы в соответствие с идеалами народных масс. Раба, не желавшего подчиниться владельцу, заставляли подчиниться отнюдь не посредством доказательства и убеждений, а просто применением силы. Но невозможно насильно заставить восхищаться красотой и величием, любоваться, благоговеть. А без этого искусство не могло бы и воспитывать. Значит, свою роль искусство могло выполнять не иначе, как

считаясь с общенародными идеалами, прямо опираясь на них. Следовательно, в форме классового эстетического идеала выступало объективное содержание эстетического познания — та ступень его, которая была достигнута коллективным опытом человечества в тот исторический момент.

В древнем мире это выступает с полной наглядностью. Идеал человека-победителя, человека-властелина прекрасен и величав — это закономерная ступень общенародного прогресса, но он в то же время отмечен печатью жестокости господствовавшей идеологии. Ему чужды сочувствие угнетенным, доброта, идея всеобщего равенства (хотя бы только нравственного), умение найти внутреннюю красоту во внешне негармоничном и немощном облике. Даже в «Илиаде», грандиозном народном эпосе переходной эпохи, и особенно в более позднем — «Одиссее», отразивших лишь самые ранние стадии рабовладельческих отношений, уже чувствуется эта своеобразная жестокость эстетических критериев. Читая «Илиаду», мы как бы переносимся в атмосферу древности и, захваченные ею, не всегда замечаем, как не похож ее гуманизм на гуманизм нового времени. Возможно ли было тогда хоть что-нибудь подобное, например, «рыцарю печального образа», Дон Кихоту, вызывающему одновременно смех и щемящее сострадание и жалкому и возвышенному? В античном искусстве, что смешно, то и безобразно; что обладает силою, то прекрасно, и наоборот — прекрасное сильно. Терсит не мог не быть кос, хром и уродлив: уже сама его уродливость есть его вина. Речи Терсита, предлагающего прекратить осаду Трои, — в сущности вполне разумные — «непристойны», так как они не вяжутся с идеалом доблестного, никогда не отступающего воина. Парис не вызывает в своих поступках душевного благородства, но он прекрасен, он любимец Афродиты, и потому он «богоравный» герой. Одиссею прощаются его не очень благовидные поступки за то, что он хитроумен, отважен, находчив.

Красота и гармония мира представлялись древним художникам в отчетливых, но резких чертах. Это — гармония для круга избранных, за ее пределами — мир подневольных «говорящих орудий».

Однако немаловажно и то, каков этот круг избранных. Какие именно реальные общественные качества признавались источником силы и красоты? Воззрения на это были неодинаковы в разных рабовладельческих государствах.

Мы говорили до сих пор об эстетических тенденциях рабовладельческой формации вообще. Но характер рабовладения в различных странах и в различные периоды складывался по-разному. Об искусстве рабовладельческой формации мы не можем говорить как о чем-то развивающемся всегда и повсюду по стереотипным законам. Если художественная деятельность пещерного человека в силу примитивности общественных

отношений принимала очень близкие формы в разных концах земного шара, то уже эпоха разложения первобытной общины, а тем более развитый рабовладельческий строй дают нам громадное разнообразие локальных форм.

Эти формы группируются в три главные большие комплекса. Первый обнимает собой культуру стран древнего Востока, включая сюда Египет и Переднюю Азию. Второй — так называемый античный мир, т. е. древнюю Грецию, эллинские государства и Рим. Третий — древние Индию и Китай. Культура Индии и Китая еще в должной мере не изучена у нас; это заставляет воздерживаться от обобщающих выводов, хотя известные данные позволяют высказать предположение, что по духу, по внутренней сущности, они были ближе к античной культуре. Мы остановимся преимущественно на крайних полюсах рабовладельческой культуры, как она сложилась в Греции и в Египте.

Древневосточные народы раньше вступили в стадию рабовладения и задержались на более примитивной его ступени. Здесь непосредственно из родовой общины развился тип воинственной рабовладельческой деспотии, причем общинные отношения продолжали сохраняться и прочно законсервировались на многие столетия. Родовая аристократия трансформировалась в класс рабовладельцев, крупных земельных собственников. Большая часть земли продолжала обрабатываться мелкими сельскими общинниками, юридически же она считалась принадлежащей государству в лице царя, неограниченного властителя. Свободные общинники были почти так же бесправны и унижены, как рабы. Царь в первую очередь и затем группа разбогатевшей знати возвышались над массой населения, над всеми, кто трудился.

У народов средиземноморского бассейна развитие рабовладельческих отношений началось позже и пошло иным путем, более прогрессивным. Древняя община там расслаивается, взрывается изнутри. Родовая аристократия сама оказывается побежденной силами демоса. Демос, т. е. свободные производители, которым в странах древнего Востока принадлежала главным образом страдательная роль, были основной, активной силой в истории древней Греции. Характерной для Греции политической формой была демократическая рабовладельческая республика типа Афин; с ней и связан небывалый расцвет античного искусства. В демократических Афинах свободный труд не был уделом бесправных и вовсе не считался позорным. Презрение к труду возникает только на поздних этапах античного рабовладения, в римской монархии.

В восточных деспотиях невозможна была идея какого бы то ни было, хотя бы ограниченного, политического равноправия, ибо ни принадлежность к классу свободных, ни гражданство данной страны не давали гарантий против подневольного

положения. Высшим собственником и единоличным правителем был царь. Все это не могло не сказаться на эстетических представлениях. Идеал «победителя», «героя», приобрел здесь особый, наименее гуманистический аспект. Он включал в себя элемент таинственности, связывался с представлением о сверхъестественном могуществе, о загадочной силе, выходящей за пределы нормальных человеческих свойств.

В условиях же демократической Эллады, где народному собранию принадлежал решающий голос, где политическими правами пользовался демос (причем эти права были завоеваны в активной политической борьбе), паучились по достоинству ценить реальные способности и возможности общественного человека; не сверхчеловека, а обычного, свободного, политически активного гражданина. Именно эти способности и возможности и были возведены в высший художественный принцип, в эстетический идеал античности.

Древневосточное искусство тяготеет к гигантским масштабам, превышающим человеческую меру, к зашифрованным символам, к уподоблению человеческих качеств силам природных стихий. Оно создает образы владык, стоящих высоко над миром, неподвижно пребывающих в сознании своего величия, способных мановением руки покорять врагов и сметать целые страны с лица земли. Царственно лежащий сфинкс с телом льва и ликом фараона — характернейшее создание древневосточного художественного гения. Греческое эстетическое чувство, напротив, оценивает как самого сильного того, кто в наибольшей степени человек. В понимании египтян, ассирийцев герой могуч своей таинственной причастностью к миру стихий: его сила — сила льва, его мудрость — мудрость коршуна или змеи, его жилище подобно громадной горе (пирамида) или дремучему лесу. Греческий герой побеждает своим чисто человеческим хитроумием (вспомним, как Одиссей перехитрил чудовище — Циклопа), ловкостью и слаженностью небольшого, но идеально приспособленного ко всевозможным действиям гармонически пропорционального тела. Поэтому греческое искусство стремится к человеческой мере во всем; его излюбленный образ — стройный юноша-атлет. Греческая архитектура далека от подражания природным формам; она основана на началах ясной, целесообразной архитектоники несущих и несомых частей, в которой чувствуются уроки, извлеченные опять-таки из принципов строения человеческого тела. Можно сказать, что греческое искусство — это апофеоз человеческой нормальности: именно естественные человеческие качества в нем поэтизируются и мыслятся как атрибут прекрасного героя. Ведь не кто иной, как «обыкновенный» человек, — свободный ремесленник, земледелец, торговец — создал афинское государство-полис и управлял им. При Перикле всякий свободный гражданин республики мог быть избран на любую государ-

ственную должность, независимо даже от имущественного ценза, причем на многие должности выбирали путем жеребьевки. Этим подчеркивалось, что каждый афинский гражданин достоин и способен вести государственные дела.

Мифология тех и других народов, которая была первой формой развитых художественных обобщений, явственно обнаруживает названные различия. Древневосточные деспотии, у которых преемственность с родовым строем была более прямая, унаследовали от него и претворили в своей мифологии культ тотема, особое почтение к зверю как носителю высшей силы. Это своеобразно соединилось с рожденным уже новой эпохой представлением о сильном человеке как хозяине мира. Египетская мифология заселена зооморфными божествами, причудливо сочетающими человеческий и звериный облик; покровитель загробного мира Анубис с головой шакала, бог Гор — сокол и т. д. Наличие зооморфных богов объяснялось устойчивостью пережиточных первобытных представлений, а их долгое сохранение отвечало духу рабовладельческой деспотии, сообщая эстетическому идеалу отпечаток таинственности.

Божества греческой мифологии вполне антропоморфны. Они наделены чисто человеческими свойствами, переживаниями и даже человеческими слабостями. Они сердятся, увлекаются, ошибаются, интригуют — все это не мешает им быть богами, т. е. существами сильными и прекрасными. И это, в свою очередь, отвечает миропониманию античного полиса. Его деятели вовсе не считались непогрешимыми, неподверженными никаким слабостям. Их можно и свергнуть, и переизбрать, и отправить в почетную ссылку, у каждого доблестного героя есть своя «уязвимая пятая»; и вообще важны не столько исключительные качества вождя, сколько жизнедеятельность коллектива в целом. Рабам, людям «нижней породы», противостоит не один избранный, а коллектив избранных, «община равных», коллектив рабовладельцев.

Соответственно этому и образ героя греческого искусства периода классики — это как бы образ целого коллектива, носителя скорее общих, чем личных эмоций и качеств. Греческое искусство не чуждалось психологизма и великолепно владело языком душевных движений, но признак личности, неповторимо-индивидуального характера не играл при этом большой роли. Юноши на фризе Парфенона принадлежат к одному, обобщенному человеческому типу. Классическое греческое искусство в основном имперсонально. Отсюда сравнительно слабое развитие в нем портрета.

Очень разнятся и пути переработки мифологических сказаний в религиозные системы в древневосточных деспотиях и в античной Греции. В первых религия была ведущим началом в общем комплексе идеологических форм. В такой типич-

пой рабовладельческой деспотии, как египетская, с ее застойными, замедленными формами общественного развития религия представляла собой затвердевший панцирь верований, обрядов, культов, сохранявшихся в малоизменяемом виде из века в век. Религия, как носительница идеи неизменности, неизблемости, была верхней опорой государственной власти. Своим авторитетом религия Египта освящала и канонизировала эстетический идеал эпохи. Постоянство форм египетского искусства — в значительной мере результат контроля над ним жрецов.

Греки классического периода были среди древних народов наиболее свободомыслящими в религиозном отношении. Это обуславливалось особенностями их исторического развития. Рабовладельческая республика, которая создавалась в постоянном кипении политической борьбы, не нуждалась в оковах догмы; идея неизменности, постоянства была ей чужда. Жречества как отдельной касты у греков не существовало, а должностные лица, ведавшие религиозными обрядами, не пользовались никакими особыми привилегиями. Правда, существовали всевозможные полуофициальные обряды — дионисийские оргии, элевсинские мистерии, орфические таинства. Но они существовали скорее стихийно, и государство не слишком заботилось об их регламентации. Официальные же культы были почти светскими по духу. Сами олимпийские игры формально являлись частью обряда, но их чисто светская суть очевидна.

Мифы в Греции были почвой, на которой произрастало искусство, но именно как мифы, как сказания, поучительные легенды, как форма художественных обобщений, а не как религиозная догма.

Отсюда не следует делать вывод, что в восточных деспотиях образное содержание искусства находилось в прямой и полной зависимости от религии, определялось ею. Оно, так же как и сама религия, определялось общественными условиями, особенностями развития рабовладельческого строя в этих обществах. Искусство здесь, как всегда и всюду, было способом эстетического познания мира в тех формах и в тех пределах, которые диктовались характером социальных отношений. Так же как и в Греции, это познание было мифологизировано: в древности вообще всякое знание, поднимаясь от эмпирического опыта к обобщению, преломлялось через призму мифа. Что же касается религиозной системы с ее догматической, обрядовой стороной, то она не могла ни при каких условиях определять собой существо искусства, существо эстетического идеала, ибо оно обуславливалось более общими и глубокими причинами. Однако большая или меньшая роль религии в обществе, степень ее влияния, связи с государственной властью — все это сказывается на формах, в которых прояв-

ляется эстетическое сознание. Эти формы религия действительно может поставить себе на службу там, где церковь является сильным государственным институтом, как это и было в Египте. Но, например, в древней Индии не сложилось такого деспотического авторитета церкви. Там, наподобие Греции, эстетическое сознание развивалось в более свободных формах легенды и мифа. В Индии сосуществовали различные религиозные течения, допускавшие широкие толкования, и общая их направленность была скорее философской, чем догматической. Это сказалось и на формах искусства.

Если же сопоставить такие крайности, как древний Египет и Греция классического периода, то станет особенно нагляден характер влияния религии на формы, в которых развивалось искусство, на становление его видов и жанров. В греческом искусстве мы находим в более или менее развитом состоянии чуть ли не все словесные и изобразительные жанры, какие впоследствии широко развивались уже в эпоху Возрождения. В Египте жанровые образования находятся в зависимости от религиозных канонов. Так, например, театрализованные обряды, связанные с мифом об Осирисе, совершались на протяжении тысячелетий, не выходя за рамки религиозных мистерий. В Греции же развилась трагедия как специфически художественная форма, которая в творчестве великих трагиков V в. до н. э. уже обрела полную независимость от ритуала. Египетская поэзия достигает большого совершенства, но ее рамки строго детерминированы: это прежде всего религиозные гимны, гимны обоготворяемым царям, дидактические «поучения». Даже сомнения в бессмертии и сетования на тяготы жизни выражаются в тех же традиционно узаконенных поэтических жанрах. В греческой литературе разнообразие переживаний не втискивается в канонические формы, а порождает разнообразие жанров: эротическую поэзию, торжественные оды, эпиграммы, поэмы, сатиры и т. д.

Сходная картина и в изобразительных искусствах.

Греческая скульптура и живопись, быстро развиваясь и расширяя свою сферу, находит для себя чрезвычайно гибкие, многообразные формы, большое богатство жанров, а внутри них — многообразие сюжетов и пластических мотивов. Достаточно указать, что имеются даже зачатки станковой живописи: по свидетельству Плиния, Аполлодор, современник Перикла, писал картины на оштукатуренных досках. В древневосточном искусстве почти все разновидности изобразительного искусства так или иначе связаны с архитектурным ансамблем — храмом или гробницей, которые были местом совершения религиозных обрядов. Многие произведения искусства вообще оставались скрытыми во мраке замурованных гробниц. Выбор того или иного вида искусства опять-таки диктовался условиями культа.

Некоторые жанры в древневосточных деспотиях достигли особенно высокого развития не вопреки, а благодаря сравнительной отсталости общественного строя. Так, египетские художники (а также ассирийские, китайские, индийские) были непревзойденными анималистами. Изображения быков, обезьян, кошек, аистов, вообще животных, которые почитались священными, достигали такой мощной силы выразительности, какая была недоступна даже грекам; тем более такую выразительность утратило искусство нового времени (вспомним, например, как неуверенно изображались многие животные в искусстве европейского Возрождения). Понятно, что именно пережиточный, зооморфный характер древневосточных религий обусловил особое мастерство в этой области.

Наивная вера египтян в существование после смерти «двойника» человека (его жизненной силы — «ка») и обычай помещать в гробницы подобия умершего, куда мог бы вселиться «ка», стимулировали развитие портрета. Правда, это был особого рода портрет, чуждый преходящим психологическим состояниям, отвлеченный от всего житейского, но все же это был портрет неповторимой личности (возможно, что для этой цели использовались и маски, снятые с умерших).

Наконец, сама стабильность, каноничность мотивов побуждала к тому, чтобы отрабатывать их до предельной отточенности. И на этом пути осознавалось значение плавных, ритмичных, строго закономерных очертаний, вырабатывалось великое умение отбрасывать лишнее, случайное и видеть цельное, общее, единое.

Таким образом, вечно ищущее, вечно пытливое эстетическое сознание как бы использует для себя всякую возможность, всякую «лазейку», открываемую системой общественных отношений; даже через посредство предрассудочных, иллюзорно «практических» требований оно открывает человеку духовные ценности, раскрывает ему глаза на красоту мира.

Египетское искусство выработало преимущественно графический, очень строгий, лапидарный язык, в котором как бы обнажается ритмическая структура, четкая построенность и смысловая пропорциональность всего сущего. Если у первобытных народов композиция, построение находились в зачаточном состоянии и предметы виделись каждый сам по себе, то здесь полностью торжествует принцип архитектуры; и именно в нем ощущается скрытое пламя эстетического волнения, вовсе не чуждое этому на первый взгляд холодному искусству. В торжественных и плавных ритмах, в чеканности поз и жестов живут представления о красоте, о должном и истинном.

Иное в греческом искусстве. Там прежде всего торжествует принцип «жизнеподобия», он прямо вытекает из поэтизации «нормального» человека, которому «ничто человеческое не

чуждо». Для античных авторов высшая похвала произведению искусства — признание его полного подобия живой действительности: не в том смысле, что оно буквально копирует модель, но в смысле максимальной жизненности. Искусство именно подражает природе, а не «воспроизводит» ее. Статую можно принять за живое существо, мрамор как бы дышит, готов ожить, в нем как будто струится теплая кровь — вот характерный мотив оценки в античной эстетике. Он звучит в десятках и сотнях эпиграмм греческих авторов, посвященных произведениям живописи и скульптуры. Это первая заповедь античной эстетики. Вторая заповедь — гармония и мера.

Поиски рациональных основ красоты — это общая черта той ступени художественного развития, на которой стояло человечество в эпоху рабства. Герой этой эпохи как бы впервые поднялся на высокую гору и ощутил величие мироздания. Он чувствует, что есть некая гармония бытия, что миром управляют законы, что частности подчинены общему. Он еще не умеет, выражаясь фигурально, рассматривать мир в микроскоп. Он видит общее, улавливает связи вещей, но ему недоступен сложный механизм этих связей. И в своем художественном творчестве он мыслит широкими, общими категориями, не углубляясь в детали: поэтому древнее искусство прежде всего величественно, масштабно. Оно ищет всеобъемлющие объективные основы, твердые законы прекрасного. При этом египтяне, чуждаясь всего изменчивого и преходящего, создают как бы алгебру красоты. Греки же ищут законы красоты в самих явлениях, не отвлекаясь от их живой, трепетной теплоты.

Уже пифагорейцы стремились уловить закономерные числовые соотношения в музыкальных созвучиях, как и в расположении небесных тел. Искали эти закономерные отношения и художники. Скульптор Поликлет особенно прославился своей статуей «Дорифор», созданной по принципу строгой соразмерности друг другу частей тела. Врач Гален, вспоминая работы Поликлета, замечал: «Действительно, красота тела заключается, согласно учению всех врачей и философов, в симметрии частей»³¹. Идея порядка, стройной закономерности соотношения частей и целого в высшей степени свойственна греческой эстетике: слово «космос» означало и мироздание, и красоту и противопоставлялось «хаосу», как воплощению бесформенности, бесструктурности. Но этим эстетическим принципам меньше всего свойственна сухость. В них проявляется замечательное единство рационального и чувственно-непринужденного. Если у египтян живые эмоции, питающие искусство, подчинены принципам построенности и лишь мерцают под покровом непогрешимо симметрической структуры, то у греческих художников непосредственное ощущение жизни никогда не приносится в жертву. Структурный каркас природных

форм не выделяется и не подчеркивается искусственно, он не мыслится без его мягкой, живой, свободной оболочки, этой прекрасной «плоти» мира. И, однако, за ее свободными изгибами и переходами понятие о структуре не утрачивается, а присутствует как упорядочивающее начало. Подобно тому как во всех явлениях природы и общественной жизни необходимость осуществляется не прямолинейно, а через множество случайностей, отклонений, вариаций, так и в античном искусстве, больше всего стремящемся «подражать» природе, никакие правила не соблюдаются с математической непогрешимостью и педантизмом. Учение Эпикура об атомах, которые движутся по определенной траектории и могут отклоняться, включает в себе не только философский вопрос о необходимости и случайности, но перекликается и с эстетическими воззрениями греческого полиса. Последние, в свою очередь, рождены в процессе социальной практики. Демократическая организация, где действия личности обусловлены требованиями коллектива, а вместе с тем обладают и известной долей свободы и самостоятельности, могла направить развитие художественных взглядов именно по такому руслу.

Если, с одной стороны, красота в представлениях древних греков возводится к понятию стройного порядка и соразмерности, то она также мыслится и как атрибут Афродиты, т. е. воплощение чувственных радостей бытия. Греки ценили не только трезвую ясность разума, но и пламенный порыв чувства. Ничто человеческое не отвергается. Человек не стыдится себя — он гордится как своим хитроумием, так и своим физическим обаянием, здоровьем, своею способностью к труду и борьбе и даже силой своих непослушных страстей. Какой безудержной дионисийской страстностью полны творения греческих лириков! Важно лишь, чтобы одни свойства не заглушали другие, чтобы они развивались гармонично, не лишая человека способности быть достойным членом коллектива. Это и жизненный, и художественный принцип. Он формулируется Периклом, когда тот говорит: «Мы любим красоту без прихотливости и мудрость без изнеженности».

Если излюбленным языком египетского искусства был язык линий, то в Греции господствует пластический язык объемов, круглящихся форм: он обеспечивает наибольшее «жизнеподобие», он меньше всего условен. Новое время ввело элемент условности в скульптуру, лишив ее цвета, но греки и тут были простодушны и непосредственны в своем «подражании» природе: они расцветчивали свои статуи. Живопись греков почти не сохранилась (исключая вазопись и позднейшие римские копии); однако, как свидетельствуют источники, она была распространена не меньше, чем скульптура, и в ней находило отражение богатство сюжетов, в том числе и бытовых. Но это не значит, что язык пластики не преобладал. Греки и в

живописи стремились добиться наибольшей пластичности, тогда как египтяне даже в круглой скульптуре говорили преимущественно языком линий, очертаний.

Было бы совершенно неправильно утверждать, что расцвет греческого искусства и вообще греческой культуры был достигнут потому, что свободные были полностью «свободны» от труда. Они были свободны только от изнуряющего «подъяремного» труда, который перекладывался на плечи рабов. Но процветание искусства связано как раз с тем, что свободный труд еще не был вытеснен рабским, что вообще труд еще не стал считаться унижительным занятием, что афинское государство не знало паразитизма будущих римских патрициев, а рост люмпен-пролетариата, живущего подачками от государства, еще не угрожал обществу. Словом, все те причины, которые в конце концов погубили рабовладельческое государство, были еще только в потенции и не отражались на моральном облике общества. Тогда-то и были заложены великие традиции античной культуры. Греческое искусство было создано трудом свободных, равноправных граждан полиса, трудом, который они смягчили и одухотворили за счет эксплуатации рабов.

Плутарх, перечисляя различные профессии граждан Афин (именно граждан, а не рабов), получавших жалованье от государства, называет следующие: плотники, скульпторы, медники, каменщики, золотых дел мастера, размягчатели слоновой кости, живописцы, эмалировщики, чеканщики; затем те, которые подвозят и подносят эти материалы: по морю — купцы, мореходы, кормчие, по суше — каретники, извозпромышленники, извозчики, канатчики, ткачи льняных материй, пожевники, дорожные рабочие, шахтеры. Мы видим, какое значительное место здесь принадлежит «художественным» профессиям, которые стоят в одном ряду с другими. Само изобразительное искусство считалось одним из видов ремесла (показательно, что в древнегреческом языке нет отдельного слова «искусство»: термин «техне» обозначал и искусство и ремесло). Однако художники, как известно, не только не были презираемы, но пользовались большим почетом в обществе. Фидия называли «калос демиургос» — прекрасным ремесленником. Мифическому первому скульптору Дедалу предание приписывало также изобретение топора, бурава, отвеса; иногда образ Дедала отождествлялся с Гефестом — богом-кузнецом.

Распространенное мнение, что греческое искусство периода классики избегало темы труда, очень преувеличено. На греческих вазах мы находим изображения работ в кузнице, в сапожной мастерской, сцены сбора оливок и выжимания оливкового масла и т. д. Но подход к этим сюжетам, как и к бытовым сюжетам, иной, чем в древнем Египте. Там изображались рабы, и эти изображения мыслились как указание на богатство властелина. Здесь изображается труд свободных наряду

с изображениями бегунов, метателей диска, атлетов, воинов, мудрецов, политических деятелей, музыкантов, поэтов. Разрыва между самими принципами изображения тех и других в греческом искусстве нет. Оно уважает ремесла, уважает труд свободных постольку, поскольку он не лишает человека его разносторонности и не превращает во выючное животное. Но всякое сострадание и даже всякий интерес к тем, кто в действительности был поставлен в положение выючного животного, отсутствует в греческом искусстве. При всех своих достоинствах оно было и оставалось искусством рабовладельцев.

Необходимо отметить, что эпоха классической Греции в социально-экономическом отношении не была самой высоко-развитой ступенью рабовладельческой формации. Она скорее знаменовала собой ее раннюю стадию. Материальная производственная основа государства-полиса была сравнительно узкой и примитивной. Эпоха эллинистических монархий и Рима далеко обогнала Грецию в смысле развития экономики, техники, точных наук. Исторический прогресс настоятельно требовал политического укрупнения, усиления централизации власти, расширения границ: рамки полиса были тесны. Переход от рабовладельческой республики к рабовладельческой монархии был исторически необходим и прогрессивен. Но высший взлет художественной культуры не совпадал с кульминационным периодом социально-экономического развития рабовладельческой формации. На это и указывает Маркс, как на закон «неравномерности развития» искусства. В закономерном движении и смене политических форм, знаменовавших становление, подъем и затем кризис античного рабовладения, был момент — сравнительно недолговечный и непрочный, — когда эти формы отличались в некое подобие и предвосхищение народоправства и равенства. Именно это и было залогом культурного расцвета. Демократия, даже в исторически ограниченных формах, составляет условие художественного подъема. Она создает для него почву, которая потом в течение долгого времени дает прекрасные плоды. Благодаря этому эстетический идеал рабовладельческой эпохи принял в Греции самые гуманные и совершенные формы, какие были тогда возможны. Классическая Греция была поистине прекрасным «детством человеческого общества».

§ 3. Искусство феодальной эпохи

Переход к новой общественно-экономической формации преобразует духовный облик общества. Меняются представления о взаимоотношениях членов общества, а вместе с тем и понятия о долге и праве, о добродетели и пороке, о том, в чем

включается сила или слабость человека, какую роль в обществе выполняет отдельная личность и т. д. Со всем этим меняется и эстетический идеал, и в конечном счете искусство приобретает новый характер и новое направление.

Все эти перемены не означают полного уничтожения и забвения того, что человечество добыло и выстрадало на прежних исторических этапах. Здесь ничто объективно ценное не остается без продолжения, хотя и ничто не возобновляется в том виде, в каком оно однажды существовало. Развитие духовной культуры представляет собой диалектический процесс, в единстве отрицания и преемственности, отталкивания и продолжения.

Следует признать ненаучными попытки истолковать художественную культуру феодальной формации — огромной, исторически необходимой эпохи в жизни народов — как сплошной упадок, регресс по сравнению с культурой рабовладельческой эры. Искусство в целом, в его ведущих тенденциях вообще не может существовать, не отражая жизненную правду: история не допускает столь «непроизводительного расхода».

Как совершался процесс «смены идеалов», перехода к новому строю эстетических воззрений? Это в большой мере зависело от того, как происходил сам процесс перехода от рабовладения к феодализму. Здесь возможны очень многие исторические варианты: еще больше, чем при переходе от первобытнообщинного уклада к рабовладельческому. Чем дальше идет история человечества, тем более усложняются ее пути. В таких странах, как Индия и Китай, переход был, по-видимому, более постепенным. И в этих странах нет резкого разрыва между эстетическим обликом древности и средневековья. Прежние идеалы трансформируются, но не отрицаются, сила устойчивой художественной традиции обеспечивает постепенность, плавность изменений. Напротив, в античном мире переход к феодализму был резким, катастрофическим; он, как известно, был связан с «варварскими завоеваниями». Здесь наблюдается на первых порах «зачеркивание», даже прямое материальное уничтожение прежних художественных ценностей, и новая культура начинает строиться как бы на пустом месте. Этим отчасти и объясняется действительный упадок раннефеодального искусства (так называемый период Меровингов) по сравнению с поздним античным: резкий разрыв традиций всегда неблагоприятен для создания нового в искусстве.

Восточная часть бывшей Римской империи, Византия, устоявшая как рабовладельческое государство, постепенно феодализирующееся, сохранила в своем искусстве известные античные традиции, но они неузнаваемо переродились. Хотя Византия политически уцелела в бурях «варварских нашествий», она пережила не меньший духовный кризис, чем ее

соседи. Однако показательно, что даже такое сохранение античных традиций обеспечило византийскому искусству наибольший размах, влияние и совершенство в рамках своих задач на протяжении ряда столетий по сравнению с другими феодальными государствами, возникшими на развалинах Рима, хотя там зарождающиеся эстетические искания, еще смутные и не нашедшие должной формы, были в потенции более прогрессивными. Если представить себе схему этого процесса, можно сказать, что с V по XIV в. культура Византии шла по линии очень высокой, но в основном нисходящей, а культура западных государств, начавшись с низкой точки, неуклонно поднималась. Здесь, видимо, сказалась известная косность государственного строя Византии, сохранившего формы старой, рабовладельческой монархии. Византия тормозила самостоятельное развитие своих провинций, подавляла самостоятельность крестьянских общин, задерживала развитие новых социальных сил в городах. Ее художественная культура, которой не хватало импульсов внутреннего движения, застыла в постоянных, канонизированных, малоподвижных формах (наподобие того, как это было в древнем Египте). Великолепие и мощь византийского искусства — это великолепие заката большой культурной эпохи. В Европе же, если продолжить сравнение, занимается хмурое, пасмурное утро, но все же утро.

Наконец, были народы, которые не знали у себя рабовладельческого строя (если не считать зачаточных элементов патриархального рабства) и пришли к феодализму прямо от «военной демократии». Это относится, во-первых, к германским племенам. Но германские племена, завоевав Рим, ассимилировались с исконным населением Римской империи, и их культура — это в такой же мере культура бывшего Рима в условиях феодализма. Другое дело — славянские народы, не знавшие у себя рабства и основавшие феодальные государства на своей собственной почве. В их художественном развитии неминуемо должно было сыграть очень важную роль восприятие и усвоение традиций тех народов, которые уже имели у себя развитую художественную культуру; причем, конечно, это зависело от степени экономических и политических связей с ними. Так, искусство древней Руси развивалось под византийским влиянием. Но усвоение чужих традиций в древней Руси не могло не иметь весьма свободного творческого характера, поскольку феодальная Русь была самостоятельным государством и, кроме того, имела свои художественные традиции предфеодального периода. И действительно, средневековое русское искусство, при всей близости к византийскому, глубоко своеобразно.

Художественное развитие арабских народов, также не знавших рабовладельческого строя, восприняло не столько византийские традиции, сколько традиции восточных государств —

Ирана, Средней Азии и других, завоеванных арабами; но и здесь на их основе было создано новое своеобразное качество.

Таким образом, искусство феодальной эпохи развивалось различными путями и способами. Любое из этих различий и оттенков имеет свое историческое основание. Но нам важно понять их общность, уяснить общие контуры эстетических идеалов, зависящие от главных тенденций феодального строя. Пожалуй, наиболее типичны в этом смысле были явления художественной культуры западных государств, которые возникли в результате падения Римской империи. Именно здесь характерные признаки, тенденции и противоречия феодального жизненного уклада сказывались с наибольшей остротой и доводились до предела.

О смысле и сущности средневекового европейского искусства учеными высказывались различные точки зрения. Совершенно противоположные концепции принадлежат, с одной стороны, крупнейшему исследователю готической архитектуры Виолле ле Дюку, с другой — французскому ученому Эмилю Малу, исследовавшему иконографию готического и романского искусства в связи с богословскими источниками.

Виолле ле Дюк поддерживал и обосновывал идею, высказанную уже ранее Виктором Гюго. Вслед за Гюго он считал, что в произведениях готики воплотилось волевое начало, творческий порыв неодолимо растущего третьего сословия, демократический дух борьбы городов против феодальных и теократических уз.

Напротив, Эмиль Маль, устанавливая связь средневекового искусства с доктриной церкви, определявшей его сюжеты, а также их порядок и расположение, приходил к выводу, что искусство было материализацией церковной мысли, а художники лишь ее краткими интерпретаторами.

Позиция Виктора Гюго — Виолле ле Дюка представляется нам более справедливой и плодотворной. К сожалению, среди советских искусствоведов приобрела большие права гражданства позиция Мала: тезис об ортодоксально-церковном характере средневекового искусства. Обычно, давая общую, суммарную характеристику его, рассуждают так (по крайней мере, в популярных изданиях): церковь в средние века поработила искусство, сделала его служанкой богословия, поэтому оно было спиритуалистическим; однако в него проникали народные элементы. Народные элементы проявлялись в изображениях трудовых процессов, в сатирических мотивах и в фантастике, идущей еще от родового строя и от «языческой» религии. В вводной статье к соответствующему разделу «Истории философии» говорится: «...в церковную скульптуру и живопись прорывались черты народной фантастики, когда дело шло об изображении не святых, а «нечистой силы»»³². Таким образом, «нечи-

стая сила» оказывается чуть ли не главной представительницей народного начала в средневековом искусстве.

Нисколько не отрицая особого значения сатирических, гротескных и сказочных мотивов в этом искусстве, нельзя изолировать и противопоставлять их художественному мироощущению эпохи в целом. Многосоставное и подчас даже причудливо противоречивое, оно все же обладало органической целостностью, особенно если учесть, что средневековое искусство больше, чем какое-либо другое, было искусством стихийным, массовым. По выражению Виктора Гюго, тут были «не столько творения индивидуальные, сколько работа целого общества; это скорее результат творческих усилий народа, чем блистательная вспышка гения; это осадочный пласт, оставляемый после себя нацией; наслоения, отложенные веками...»³³

Кажется также неверным брать за исходный момент подчиненность искусства церкви. Подчиненность искусства церкви действительно существовала — в том смысле, что деятели церкви по преимуществу распоряжались художественной жизнью и вводили ее в русло определенных религиозно-обрядных форм. При всем этом искусство оставалось искусством, а не чем-либо другим. И так же как естествознание нередко приходило к важным открытиям, даже будучи облечено в теологические одежды, так и искусство делало свои собственные «открытия» (хотя и в формах, иллюстрирующих религиозные догматы) в соответствии со своим внутренним существом, эстетически познавая реальную человеческую жизнь.

Нельзя, конечно, отрицать тесную идейную связь религии, илл, точнее сказать, церкви, с искусством феодальной эпохи. Но при этом нужно попытаться понять обусловленность и самой религии и искусства более общими историческими причинами. Эти общие причины объясняют и действительную общность разных форм сознания, какими являются религиозное и художественное сознание эпохи.

Мы прежде всего должны иметь в виду два очень существенных исторических фактора. Во-первых, главными производителями искусства в феодальную эпоху стали уже не привилегированные классы общества (как было в древности), а «низшие». Во-вторых, само положение этих классов в обществе изменилось: это уже не рабы, за ними признаются человеческие и гражданские права, хотя и неполные, урезанные.

В рабовладельческих государствах положение художника было иным, чем в феодальных. В восточных деспотиях художник — это по преимуществу жрец *. В античной республике —

* Здесь имеется в виду художник как ведущий мастер, руководитель художественных работ (см. статью М. Э. Матье в «Трудах отдела истории культуры в искусства Востока», т. IV, Гос. Эрмитаж, Л., 1947).

это ремесленник, но ремесленник, принадлежащий к кругу свободных граждан, окруженный уважением, имеющий право гордиться своим славным именем. В средневековых городах Европы художник — это просто рядовой ремесленник-труженик, участник цехового объединения, человек, принадлежащий к зависимому сословию, стоящий внизу феодальной лестницы. До X—XI вв., пока не сложились окончательно средневековые города как центры ремесла и торговли, ремесленная деятельность вообще не отделялась еще от сельскохозяйственной: деревенский ремесленник был тем же крепостным. Монахи, составлявшие строительные артели, также не принадлежали к верхушке духовенства. В возникших затем городах ремесленники уже отличались от крепостных в собственном смысле слова, но также испытывали гнет и феодального сеньора, и городского патрициата, и собственных мастеров внутри цеха.

Фактически человек, стоящий на низших ступенях феодальной иерархии, эксплуатируется почти так же жестоко, как раб, хотя и имеет право на свое хозяйство, свою собственность. Он и принадлежит себе и не принадлежит. Все его существование является сплошным трагическим противоречием. Он больше не «говорящее орудие»; он человек, но человек постоянно унижаемый. Сословные перегородки не оставляют ему надежды выбиться, выйти из этого состояния.

Господствующие классы, предоставляя работникам производства некоторые общественные права, вынуждены гораздо более считаться с их духовными запросами, чем это делалось по отношению к рабам. С рабами не считались вовсе. В античном обществе и религия, и искусство были ориентированы на свободные классы. В феодальном же обществе возникает потребность в такой идеологии, которая, освящая существующее положение вещей, в то же время обращалась бы и к низшим классам.

Этой цели служила прежде всего христианская религия. Возникнув и завоевав господство еще при рабовладельческом строе, она, однако, была симптомом кризиса этого строя и идейным предшествованием нового, феодального строя.

Христианство сочетало в себе идею смиренного подчинения, покорности низших высшим («Всякая душа да будет покорна высшим властям: ибо нет власти не от бога», — говорится в послании апостола Павла) с идеей всеобщего идеального равенства — равенства в страданиях, в грехах, в смерти и в царстве божьем. Таким образом, христианская религия и служила господствующим классам и одновременно давала выход чувствам угнетенных, так как их страдания, лишения и унижения представлялись теперь как нечто возвышенное, роднящее их с богочеловеком. Идея равенства людей, совершенно чуждая мировоззрению рабовладельческого общества использовалась христианством, но в мистифицированной и извращенной форме.

Народные движения в средние века идейно облекались в форму ересей и сект, стремившихся перенести понятие идеального равенства в реальные земные отношения. Церковь всегда особенно люто ополчалась на ереси, считая их даже худшим злом, чем неверие. В эпоху Реформации революционные крестьянские проповедники, требуя отмены крепостных повинностей, опирались на текст апостольских посланий: «Вы куплены дорогой ценой (т. е. ценой страданий Христа. — *Ред.*), не делайтесь рабами людей»³⁴. Это понималось повстанцами буквально, тогда как в «посланиях» и евангелиях равенство понимается лишь в идеальном смысле: перед господом все предстанут как равные, но «каждый оставайся в том звании, в котором призван», и «отдавайте кесарево кесарю, а божие богу». Здесь коренилось различие между официальной религией и «народной верой» в средние века.

Художественное сознание этой эпохи, если говорить о его главных и определяющих чертах, по духу своему, по эмоциональной сущности было близко именно к народной вере. Ведь искусство было делом рук не ученых богословов, а обыкновенных каменщиков, резчиков по дереву, ткачей, живописцев, тоже объединяемых в цехи. Они, разумеется, не были атеистами. Но народная вера тяготела к прямому перенесению в область земных отношений того, что церковью переносилось лишь в сферу потустороннего мира, а потому и вообще тяготела к конкретности, к прямому пониманию текстов «священного писания». Христу сочувствовали, потому что он страдал, как страдают и бедняки. Богоматерь любили, потому что видели в ней заступницу за людей. Потустороннюю жизнь представляли как подобие земной жизни, только построенной на началах справедливости.

Средневековые художники — эти «маленькие люди» и «великие мастера» — не могли действительно воплощать в своем искусстве отвлеченную систему богословской учености уже по одному тому, что эта система не могла быть им ни близка, ни понятна. Мог ли простой человек, как правило неграмотный, понимать замысловатые абстракции схоластов? Мы иногда неправомерно переносим то, что нам известно о богословии средних веков, на произведения искусства и бываем склонны видеть нарочитую мистическую символику и усложненность там, где художник простодушно, «наивно» подходит к своему сюжету.

Правда, церковь была главным и полноправным заказчиком, этого обстоятельства нельзя недооценивать. Еще в VIII в. на церковном соборе в Никее было принято решение, в котором говорилось, в частности, что составление религиозных изображений не может быть предоставлено художникам и что они должны исходить из установлений церкви и религиозной традиции.

Однако воля заказчика по отношению к художнику всегда и всюду имела определенные границы. Если еще принять во внимание, что готические соборы возводились десятилетиями и даже веками, что над ними трудились целые поколения, что за это время менялись и заказчики и исполнители, что, наконец, заказчиками были не только церковники, но и городские коммуны, часто жестоко враждовавшие со своим епископом, то нам должно быть понятно, почему аббат Бернар Клервский с негодованием рассматривал убранство собора, недоумевая, зачем тут понадобились обезьяны, львы, кентавры, воины, трубящие в рог охотники.

Думается, что не нужно преувеличивать роль символического элемента в средневековом искусстве. Скорее всего, он наличествовал там как внешняя предпосылка, как задание, но не как действительное существо создаваемых образов. Средневековые мастера населяли возводимые ими величественные соборы массой разнообразнейших фигур и сцен, где были не только мужчины и женщины, погруженные в «священное собеседование», но и сеятели, и кузнецы, и воины, и всевозможные животные, и сказочные существа, и растительные «натюрморты». Не вправе ли мы видеть здесь в первую очередь стремление передать сумму жизненных впечатлений? Художники искренне полагали, что служат своим искусством богу. Но не служили ли они ему так, как служил богородице жонглер из известной средневековой легенды? Жонглер этот думал, что мадонну должно интересовать и радовать то самое, что интересует и радует людей, и потому показывал ей свои пляски и кувыркания.

Но что же выступает ведущим стержнем причудливого мира художественных созданий средних веков — романского искусства и главным образом готики? Какой главный круг переживаний, стремлений сказался здесь?

Это был, по-видимому, тот круг переживаний, который и порождался главными особенностями феодального строя, с рожденным им противоречием между возросшим самосознанием народа и фактическим непрерывным унижением и поруганием его человеческого достоинства. Не об этом ли повествовало и искусство? Не потому ли миф о сыне плотника Иисусе Христе, который претерпел великие страдания от людей, имевших власть, ложится в основу образных представлений средневекового искусства? Образ страдающего, оскорбляемого человека — центральный в нем. Своего высшего, законченного выражения этот образ достигает в искусстве готики.

Абстрактно-религиозного величия нет в готическом боге. Плебей, нищий странник, экстатический проповедник, обличающий богатых грешников и плачущий над страданиями человечества, — таков идеальный и действительно любимый образ, который явственно просвечивает сквозь церковную внеш-

ную концепцию готического искусства. Это становится особенно очевидным, если обратить внимание на его «низовую», собственно народную линию. Она более примитивна, но в ней с особой ясностью вскрываются общие тенденции готики.

Черты образа, излюбленного готикой, обнаруживаются не только в облике Христа, но и вообще во всем комплексе образов различных представлений.

Этот образ предстает перед нами как антитеза центральному образу рабовладельческого искусства — неуязвимому, цельному, физически совершенному герою, который даже в страданиях не утрачивает своей гармонической уравновешенности и красивой силы. Сопоставляя мысленно почти любую статую греческой классики с любым средневековым распятием, нельзя более наглядно ощутить коренное различие эстетических исканий и идеалов двух эпох в истории человечества. И нельзя забывать при этом, что первый, при всем его непреходящем общечеловеческом значении, создан классом свободных, когда класс рабов был обречен на немоту, а второй косвенно отражал в себе трагедию униженного народа. Как религия феодальной эпохи, так и ее искусство стали обращаться к массам, «низам». Недаром готические соборы называли «библией для неграмотных». Если об искусстве средних веков тоже можно сказать, как сказал Маркс о религии, что оно «вздых угнетенной твари, сердце бессердечного мира», то это сердце гораздо более живое и горячее, из плоти и крови; оно неотделимо от своих земных истоков, от своей реальной человеческой сущности.

Герой древности утверждает себя в мире, как существо сильное, цельное и победоносное. Герой средневековья весь в драматических противоречиях. В каких бы на современный взгляд странных, порою отталкивающих формах ни воплощался этот остро ощущаемый драматизм бытия, средневековому искусству нельзя отказать в реализме, так как в нем отражены реальные противоречия действительности. В наибольшей степени «надрыв» и трагическая экспрессивность свойственны феодальному искусству Западной Европы. Здесь процесс развития феодальных отношений протекал особенно бурно, динамично и драматично. Борьба городов за независимость, междоусобицы феодальные столкновения, борьба королевской власти с сепаратистскими тенденциями феодалов, династические схватки, соперничество пап и императоров, восстания крестьян и ремесленников — все это сплеталось в такой сложный и мучительный клубок противоречий, что эстетическое сознание эпохи и не могло бы выражать себя на языке ясных, «нормальных» форм. Нужно представить себе мрачный колорит средних веков в Европе, вспомнить, какие неисчислимые бедствия несли с собой хотя бы крестовые походы и с каким безрассудным мужеством отчаяния пускались в эти походы массы обездоленных; вспомнить такие поистине ужасные явления, как крестовые походы

детей, «процессы ведьм», сжигания на кострах, массовые истребления жителей завоеванных городов, постоянные войны, сопровождаемые пожарами, резней, угоном крестьян, — во всем этом лежит объяснение готического искусства, которое отнюдь не было «уходом от действительности».

В образах такого искусства красота физическая не могла не отступить на задний план и даже перейти в свою противоположность. Наступила пора исканий другой красоты, воспринимаемой и выражаемой иначе. Готике чужда та влюбленность в красоту патуральных, нормальных форм, то стремление к жизнеподобию, которое так характерно для античного мира. Она предпочитала выражение вдохновенного экстаза в некрасивом, истощенном теле. И даже представление о красивом облике, красивом теле в готике связывается с известной диспропорциональностью и деформацией. Это очевидно не только в готике, но также, например, в византийском искусстве: лица с крошечным ртом, преувеличенно узким носом и очень большими глазами, вытянутые, тонкие, изогнутые фигуры.

Тут, конечно, заключалось нечто более широкое, чем простое переложение церковной аскезы на язык изобразительных форм. В условных рамках церковности было стихийно выражено противоречие между миром богатства, благополучия, власти и миром горести, нищеты, страданий. Этот мир, который в эпоху античности оставался вне поля зрения искусства и служил ему лишь подпожием, теперь хлынул в искусство и сломал прекрасную, но все же ограниченную гармонию. Он принес с собой формы «варварские», «дикие»; светлый мир классической древности был, казалось, погребен под этим потоком. Он принес с собой конфликт духа и тела, который был чужд художественному мышлению древности, и сам по себе уже явился отрицанием коренных принципов античного искусства.

И все же искусство средневековья обогатило мировую художественную культуру ценнейшими открытиями и было необходимым этапом эстетического познания. Оно прокладывало путь для выражения драматической стихии жизни гонимых и оскорбляемых людей; оно показало красоту горения духа в немощем и некрасивом теле; оно расширило диапазон чувств, входящих в понятие «человечности», — от жажды милосердия и сострадания до горького плебейского отвращения к сытой, убагаботворенной, самодовольной плоти.

Характерная черта средневекового европейского искусства, а в значительной мере и восточного — его тесная связь с архитектурными формами и формами ремесленных изделий. Гораздо больше, чем в древности, чем когда-либо, искусство в средние века переплетается с ремеслом и находит в нем свою специфическую форму. Ручной труд в эпоху средневековья

мог быть преимущественной сферой искусства уже потому, что разделение труда было развито слабо; мастер-ремесленник, будь это оружейник, ювелир, плотник, изготовлял изделие целиком, т. е. в сущности собственными руками, специализируясь при этом на определенных изделиях. Экономическая необходимость привлечь заказчиков, устоять в рыночной конкуренции, поддерживать славу своего цехового герба побуждала ремесленников до предела совершенствовать свое мастерство, достигая в нем артистизма. Какой-нибудь подсвечник, кубок, шлем, седло, изготовленные средневековыми умельцами, являются истинными шедеврами художества, и само слово «шедевр» первоначально обозначало предмет, выполненный ремесленником для получения звания мастера.

Годами совершенствуясь в своей отрасли ремесла, тщательно и любовно обрабатывая предмет, обдумывая и исполняя его форму и все детали украшения, ремесленник был творцом этого предмета. Творя, он вкладывал в него свои чувства и образные представления. Вспомним Кола Брюньона: «Вооруженный топориком, долотом и стамеской, с фуганком в руках, я царю за моим верстаком над дубом узлистым, над кленом лоснистым. Что я из них извлеку? Это смотря по моему желанию... и по чужому кошельку. Сколько в них дремлет форм, тающихся в скрытых! Чтобы разбудить спящую красавицу, стоит только, как ее возлюбленный, проникнуть в древесную глубину»³⁵.

Средневековое искусство, обретая свои формы в ручном труде и создавая на этой основе сложные, высокоразвитые виды синтеза, выработало декоративно-орнаментальные принципы композиции и цвета. Орнаментальность, как характерная особенность средневекового искусства, отмечается всеми исследователями. И это тоже является одним из его завоеваний, открывающих перед художественным развитием новые горизонты. В декоративности выявлялись как эстетические возможности самого труда, так и новые средства художественной выразительности. В частности, передачи внутренних состояний и переживаний человека выявились не только непосредственно, но и опосредованно — через экспрессию линий, красок, через организацию самого материала, в котором создает свое произведение художник. Орнаментально-ритмический язык природных формообразований теперь очень широко эстетически осваивается, становится своеобразным зеркалом человеческих чувств. Этого еще не было в древности. Чеканные ритмы египетского искусства более геометризированы и абстрактны; в античности же человек слишком активно противопоставит природе — он и природу очеловечивает, но не уподобляет себя ее формам. В феодальную эпоху декоративно-орнаментальное начало ценой отказа от трехмерности, от пластического «жизнеподобия» утверждается не только в западном искусстве; мы находим его в

искусстве Китая, Индии, Персии, у арабов, в древней Руси. Вспомним, какое значение в древнерусской живописи имеет музыка силуэтов, звучание красочных тонов; как тонки линейные и красочные ритмы китайского искусства, персидской миниатюры и т. д.

Особенностями своего художественного языка средневековое искусство отчасти перекликается с искусством еще доклассовым, искусством эпохи разложения первобытнообщинных отношений, когда художественная деятельность развивалась преимущественно в декоративных формах прикладного ремесла. Связь с этим наследием наиболее ощутима в тех странах, которые пришли к феодализму, минуя рабовладельческий строй, например в древней Руси. Но разница, конечно, очень велика. Если ранее в искусстве преобладали звериные, тератологические мотивы — прямое наследие первобытных времен, — то в феодальном искусстве, во всей совокупности его разнообразных сюжетов и мотивов, выражены сложные и глубокие проблемы человеческого общественного бытия.

Развитие художественной литературы, основываясь на тех же социальных предпосылках, имело и свои особые закономерности, связанные с самой спецификой этого искусства и с местом, которое оно занимало в общественной жизни.

Соотношение между художественной литературой и изобразительным искусством в феодальную эпоху было несколько иным, чем в позднейшие времена. Если в новое время художественная литература стала как бы царицей искусств и самым ярким выразителем эстетических идеалов общества, то в средние века этого еще не было. Скорее напротив: изобразительные формы творчества, как самые масштабные, устойчивые и долговечные и, наконец, самые общественно организованные (так как их создание было общественным делом, делом коллектива), играли первенствующую роль.

Искусство слова в эпоху, когда не существовало книгопечатания и когда подавляющее большинство населения не умело читать *, развивалось преимущественно как устное фольклорное творчество. Бродячие жонглеры на площадях, на ярмарках, в феодальных замках пели песни, декламировали стихи и разыгрывали представления, наряду с показом фокусов и акробатических трюков. Как и в изобразительном искусстве, личное «авторство» еще не играло большой роли. Средневековые поэмы, фаблио, песни труверов и вагантов и даже романы в стихах черпались из широкого, щедрого народного моря, из эпического творчества, которое принадлежит всем и никому, где

* Как мало была распространена грамотность, можно судить по отрывку из средневековой рукописи, где об императоре Генрихе IV говорится: «Император был так учен, что сам был в состоянии читать и понимать всякие письма, какие ему присылались» («Средневековые в его памятниках», М., 1913, стр. 265).

каждый исполнитель вместе с тем является и творцом, который волен и брать, и видоизменять, и сочинять заново.

Народное, фольклорное начало так же преобладало в словесном творчестве средних веков, как и в изобразительном. И если в изобразительном творчестве господствовали формы, определяемые спецификой ремесел, то в искусстве слова тоже можно отметить своеобразный «прикладной» характер распространенных литературных жанров. Это песни — воинственные, трудовые, застольные, хороводные, любовные, которые исполнялись в зависимости от обстановки: во время работы, на пиру, под окном у возлюбленной и т. д.; сценки, которые могли разыгрываться прямо на площади; короткие рассказы, басни и притчи для развлечения и поучения собравшейся толпы; исторические повествования в форме эпических саг, переплавленные в горниле вымысла и фантастики. Сами литературные формы в большой мере определялись формами быта, потребностями повседневной жизни, и в этом есть известная аналогия с «ремесленными» формами изобразительных искусств.

Поскольку функция литературных произведений была более свободной и светской, чем у церковной скульптуры и живописи, литературные сюжеты отражали многие такие стороны жизни, которые изобразительным искусством затрагивались лишь косвенно. Так, любовная тема в изобразительном искусстве занимает очень скромное место, в поэзии же она преобладает. Тем не менее в изобразительном искусстве можно найти параллели почти всем темам и мотивам, которые развивались в поэтическом творчестве. Средневековым фарсам и фавлю соответствуют скульптурные гротески с очень вольным, сатирическим, а подчас и фривольным содержанием; сцены из рыцарских романов часто воспроизводились в мелкой пластике; в числе изобразительных мотивов можно обнаружить и персонажей животного эпоса, и карикатуры на монахов, и отзвуки героических сказаний, и бытовые сцены.

В изобразительном искусстве все это выступает как бы вплетенным в единую общую ткань причудливых образов, в едином эстетическом синтезе, тогда как в художественном слове можно наблюдать гораздо более явственное расслоение по социальным тенденциям. В литературе феодальной эпохи гораздо яснее и отчетливее, чем в живописи и скульптуре, сказываются классовые различия художественных взглядов. Клерикальная культовая литература существенно отличается от рыцарской поэзии; в особую группу выделяется литература городского сословия и т. д. В поэзии для личного творчества существовал относительно больший простор, поскольку поэзия не требует никаких специальных «орудий производства» и может жить в списках или просто в устном исполнении. Ею в отличие от изобразительного искусства занимались и лица, принадлежавшие к высшим сословиям: трубадур Джауфре

Рюдель был знатным графом, поэтесса Мария Французская — придворной дамой. Именно в этих кругах уже в средневековую эпоху культивировалась поэзия не как профессия, а как утонченное развлечение, «изящное искусство», к которому живопись и скульптура не относились. Взгляд на живопись и скульптуру как на разновидность ручного ремесленного труда был очень устойчив; известно, что только Леонардо да Винчи и его современники подняли голос за «равноправность» этих искусств с поэзией. Наряду с представителями знати поэтические произведения создавали вольнодумные нищие «школяры» — ваганты, из среды которых вышел гениальный поэт Франсуа Вийон.

Средневековая литература, таким образом, заключает в себе очень разные течения: от поразительных по смелости и «крамольности» песенок вагантов до аскетической поэзии «видений»; от простых, грубоватых комических рассказов до изощренной, доступной лишь избранным кругам поэзии «сладостного нового стиля». В изобразительном искусстве были два постоянно действующих фактора, две силы: с одной стороны, заказчик в лице феодалов, преимущественно церковных, с другой — коллектив художников-ремесленников. Эти художники, разумеется, не могли доходить до таких «вольностей», как поэты-ваганты, но зато в их творениях не могло быть и аристократической сословной замкнутости: это было искусство, обращенное к массам и творимое представителями масс. В нем создавалась как бы некая равнодействующая эстетических стремлений общества. И эта равнодействующая оказывалась гораздо ближе к демократической поэзии, чем к поэзии рыцарских и придворных кругов. Здесь выражалось народное самосознание, мироощущение «третьего сословия».

Для феодальной культуры ее высший подъем сопряжен с борьбой городов за независимость, за самоуправление. Средневековый город являлся ареной борьбы, форпостом передовых социальных сил, оплотом третьего сословия. «Воздух города делает свободным» — это говорилось о крепостных, бежавших из города. Борьба городов против сеньориальной зависимости составляет самую героическую и прекрасную страницу в истории средневековья. На определенном этапе она велась в союзе с королевской властью, направлялась против общего врага — сепаратистски настроенных феодалов. Для средневековой культуры именно этот этап и был «золотым веком» (хронологически оп в большинстве крупных государств Европы приходится в основном на XII—XIV столетия). Камень за камнем возводя здание своей независимости, горожане вместе с тем клали камень за камнем в свой собор, как бы символизирующий эту независимость и силу. Одно из самых замечательных сооружений ранней готики — собор в Лане строился в эпоху, когда Ланская коммуна упорно отстаивала свою свободу, на которую

покупались и сеньор, и король, и епископ. В творениях, подобных Ланскому и Реймскому соборам, собору Нотр-Дам в Париже и др., сконцентрировалась творческая энергия третьего сословия, его жизненная сила и своеобразный дух протеста. И вместе с тем вся внутренняя противоречивость борьбы, недосказанность, неясность общественных идеалов (ибо сам город был нецельным, противоречивым общественным организмом), смутность перспектив, трагизм переживаемого — все это отразилось в особенностях готического искусства.

Позже, когда совершается окончательный переход от феодальной раздробленности к централизованной монархии, творческие силы городов мало-помалу иссякают. Освободившись от сеньориальной зависимости, они попали теперь в зависимость от королевской власти. Коммунальное самоуправление создавало наиболее благоприятные условия для развития народной по духу культуры. Но ход истории требовал создания единого национального государства, а оно в условиях феодализма могло быть только монархическим. Подобные противоречия и обуславливают собой неравномерный, противоречивый, зигзагообразный характер прогресса духовной культуры. Экономическая необходимость (а следовательно, и историческая) далеко не всегда совпадает с потребностями культурного, духовного движения, и потому нередко высший подъем в искусстве (в рамках данной формации) приходится на ранние или на промежуточные стадии этой формации. Мы видели, что так было и в древнем мире: демократический полис типа Афин не был высшей точкой в экономическом развитии рабовладельческой формации, но именно он был колыбелью высочайшей духовной культуры.

Когда готическое искусство лишается животворящего начала — борьбы за независимость и становится в основном придворным, начинается его постепенная деградация. Это явления, которые в истории искусства именуются различно: «пламенеющая готика», «роскошный стиль», «королевская готика». Архитектура утрачивает равновесие конструктивного и декоративного начала, появляются штамп и фальшивая приукрашенность. Здесь от искусства отлетает его живой дух, и оно цепенеет в оковах выработанных форм, утративших истинную содержательность.

Те плодотворные начала, которые были ранее внесены готикой в искусство, были развиты культурой проторенессанса и Ренессанса, причем преемственность особенно сильна и очевидна в культуре таких стран, как Нидерланды, Германия, Чехия, Польша и др.

Особенности эстетического сознания эпохи, которые нам хотелось проследить на примере искусства западноевропейского средневековья, разумеется, не могут целиком относиться ко всей феодальной эпохе в целом. Как уже говорилось, закономерные

исторические процессы имеют массу вариаций. Различны пути становления и развития феодальных отношений. Еще больше разнообразия в путях развития художественной культуры.

Тем важнее заметить, что некоторые глубокие, внутренние черты свойственны феодальной культуре в целом, в частности ее искусству, как бы ни было оно своеобразно и неповторимо в отдельных странах. Искусство средневекового Китая и Индии кажется почти ни в чем не похожим на готическое искусство. А между тем черты общности несомненны. Они не только в господстве эпического фольклорного начала, не только в грандиозных формах синтеза искусств, в высоком развитии декоративных принципов. Они и в том прежде всего, что искусство внутренне драматично, что оно задумывается о страдающем человеке, о причинах страданий, об освобождении от страданий.

Буддизм, оказавший такое громадное воздействие на духовную жизнь народов Индии и Китая, возник, подобно христианству, как движение обездоленных, как реакция на рабовладельческие отношения, и социальная роль буддизма в известном смысле аналогична роли христианства. В нем также существует идея равенства людей перед лицом божества и проповедь смирения. Но если христианство обещает вознаграждение за страдания в будущей жизни, в загробном царстве справедливости, то буддизм призывает к освобождению от страстей, к внутреннему самоочищению и видит в «нирване» освобождение от страданий. Индуизм, сменивший господство буддизма в Индии, впитал эту философию созерцательности. Сам общественный строй Индии, основанный на замкнутой сельской общине и застывшей системе каст, предрасполагал к принятию этого мировоззрения. По сравнению с экспрессивным, напряженным и тревожным искусством европейского средневековья, искусство Индии и Китая более философски-созерцательно, более спокойно и гармонично. Оно ищет умиротворения в общении с вечной жизнью природы, в слиянии с ней.

Отсюда столь характерное для Китая, например, раннее прекрасное развитие пейзажной живописи; причем пейзаж неизменно осмысливался по ассоциации с состояниями человеческой души, с ее стремлением освободиться от мучительных тревог, возвыситься над ними.

Это была лишь иная форма, иной путь выражения жизненных драматических противоречий, которые волновали и потрясали феодальный мир. Быть может, на средневековом Востоке эти противоречия не были столь мучительными и острыми (так, крестьяне Индии не были собственно крепостными, они лишь платили дань феодалу). Расцвету искусства в средневековом Китае способствовало социально-экономическое процветание Танской и Сунской империй, а также богатство национальных традиций, накопленных древнейшим народом

мира. Только глубокое изучение особенностей исторического развития этих великих стран даст ключ для понимания закономерностей их искусства.

Феодалная культура народов Китая и Индии была необычайно высока, и ее передовые традиции до сих пор питают собой искусство этих народов и живут в их сознании. На протяжении последующих веков, когда народы Китая и Индии подвергались иноземным нашествиям, а затем жесточайшему колониальному порабощению, они сохранили сокровища своей средневековой культуры, а с ними и несломленный, жизнеспособный дух нации, способность к возрождению.

Это лишний раз говорит нам о том, что феодальная общественная формация не только не лишала искусство импульсов развития, но могла быть и действительно была почвой для истинно великого искусства.

§ 4. Эпоха Возрождения

Новые явления художественной культуры возникают не только тогда, когда утверждается господство нового общественного строя. Они вырастают еще в недрах старого, по мере того как развиваются социальные силы, способные бороться против старого порядка во имя грядущего.

Иногда это новое внутри старого вспыхивает лишь бледными зарницами, смутно предвещающими иные художественные идеалы, или же, еще не находя собственного языка, вселяется в старье, чуждые ему формы: таким было, например, раннехристианское искусство в эпоху римской монархии. Но история знает и иные примеры, когда молодой, жизнеспособный класс совершал художественную революцию задолго до революции социальной, когда он воплощал новые эстетические идеалы в формах настолько мощных и великолепных, что они, приобретая значение общечеловеческого прогресса, оплодотворяли собой все будущее искусство.

Давая характеристику эпохи Возрождения, Энгельс подчеркивает явное различие между деятелями Возрождения — «людьми, основавшими современное господство буржуазии», — и духовно ограниченными деятелями капиталистического мира. Энгельс говорит о титанизме людей Возрождения, о полноте, силе, цельности характеров, об их универсализме, о невиданном расцвете их искусства.

Кто же были эти люди? Они были прямые потомки тех самых горожан, ремесленников, которые еще начиная с XI в. вели героическую борьбу против феодальной зависимости. «Из крепостных средневековья вышло свободное население первых городов; из этого сословия горожан развились первые элементы буржуазии»³⁶.

Как мы уже говорили, борьба средневековых городов за свободу почти повсюду заканчивалась новым их подчинением — подчинением королевской власти — и угасанием демократического духа. В возникавших монархических государствах буржуазия играла важную экономическую и политическую роль. Но далеко не в одинаковой мере она успевала развернуть революционные потенции, связанные с периодом борьбы городов за независимость, которые в политике тяготели к республиканскому строю, в науке — к смелым открытиям, в области культуры — к освобождению от контроля церкви и гуманизму. Возрождение по-разному проявлялось в различных странах. Свою классическую форму оно нашло в Италии.

Передовые итальянские города гораздо раньше, чем города Северной Европы, освободились от власти сеньоров и гораздо полнее воспользовались плодами независимости, став могущественными и влиятельными. Этот процесс особенно очевиден во Флоренции. Потомки крепостных — горожане, торговцы, цеховые ремесленники, развивая внешнюю торговлю и мануфактурную промышленность, превращались в класс буржуазии. Новый класс смотрел на мир уже иными глазами, чем его предшественники. Он твердо стоял на земле, верил в себя; он сумел дать отпор захватнической политике германских императоров и остался хозяином в своей стране. Он богател. Ему все более чуждым становился трагизм мироощущения, пафос страданий, эстетизация нищеты — все то, что отражалось в искусстве средневекового города. Росло уважение к земному человеку, который побеждает, принимая мир, как он есть, пользуется радостями бытия, не испытывая больше экстаза отчаяния, имевшего своим следствием религиозный экстаз. Эти люди нового склада были внутренне равнодушны к религии и очень равнодушны к прекрасному чувственному миру, в котором они жили. И в борьбе, и в научных поисках, и в мирских делах торговли и обогащения, и в мирских наслаждениях они черпали ощущение полноты жизни, бьющей через край.

Конечно, не все слои городского населения богатели и преуспевали. В городах Италии происходили непрерывные процессы классовой дифференциации, раскола новых общественных групп на враждующие лагеря. Во Флоренции уже после установления конституции XIII в., закрепившей независимость города и утвердившей республиканское устройство, развертывается борьба между «пополо грассо» и «пополо минуто», между старшими купеческими цехами и младшими, между цеховой организацией вообще и внецеховыми бедными ремесленниками. Бедняки становились в оппозицию к «пополо грассо». В конце XV в. эта оппозиция бедноты вылилась в широкое движение, руководимое Савонаролой. Примечательно, что деятели этого движения, и прежде всего сам Савонарола, фанатичный монах, восставали и против цовой, репрессанной

культуры с ее светским направлением. Готическое и византийское искусство и тогда все еще оставалось более близким мироощущению угнетенных. Развитие подлинно передового искусства, которое открывало новые горизонты, в эту эпоху было объективно связано с восходящим классом буржуазии.

Это не значит, что оно не было народным по существу. Открываемые им перспективы художественного развития были закономерным следствием тех общественных процессов, к которым влекла историческая логика борьбы самих же народных масс. Вместе с тем эти перспективы были и основой дальнейшего вызревания народной, демократической культуры.

Само понятие «Возрождение» первоначально употреблялось писателями XVI в. в смысле возрождения античной культуры, о которой будто бы вновь вспомнили после веков «варварства». Действительно, интерес к античной культуре необычайно возрос, и тут сыграло роль то, что именно в Италии в какой-то мере сохранились ее традиции и остатки ее памятников.

Но интерес к античности был скорее следствием, чем исходным пунктом развития новой культуры. В Италии, на совершенно новом этапе, в условиях иной формации, складывались такие общественные условия, которые через голову многих столетий перекликались с условиями расцвета древних Афин. Итальянские города тоже становились своеобразными «городами-государствами», независимыми, относительно демократическими (несмотря на возникновение «тираний» богатых семейств), с выборным управлением, с широкими торговыми связями, с напряженной атмосферой политической борьбы. Они тоже завоевали и отстаивали свою независимость, гордились ею, высоко ценили гражданские доблести и общественную инициативу своих деятелей. Дух гражданственности, общественная активность и относительно высокий уровень материальной культуры — вот предпосылки для особенно яркого расцвета Возрождения в Италии.

Первые великие явления новой культуры (так называемый проторенессанс) возникли в Италии уже на рубеже XIII—XIV столетий (ярче всего в творчестве Данте и Джотто). Искусство этих предтеч Ренессанса обладает совершенно особой возвышенностью и притягательностью, быть может, именно потому, что тогда еще не сложились черты, влиявшие на культуру развитого Возрождения: пышный, чувственный эпикуреизм — атмосфера богатых домов Медичи, Висконти, Гонзага и др. и воинствующий жестокий индивидуализм кондотьеров — как бы предвестие хищнических подвигов буржуазии в позднейшие столетия.

В XIV в. Флоренция была республикой со строгим, сравнительно скромным образом жизни граждан: в городах еще не было «некоронованных государей». А между тем общественные основы для нового миропонимания, для новых эстетических

воззрений тогда уже сложились — феодальные порядки были решительно подорваны. Городская коммуна чувствовала себя крепким и стойким организмом, власть папства переживала кризис, попытки германских императоров захватить власть над Италией не удалась. Демократические и атеистические вольнодумные идеи входили в сознание общества; в этом смысле симптоматичны и «Установления справедливости», принятые Флорентийской республикой в конце XIII в., и трактат Марсилиа Падуанского «Защитник мира».

Воллчественная «Божественная комедия» Данте, которого Энгельс назвал последним поэтом средневековья и вместе с тем первым поэтом нового времени, еще не чужда трепетного мистического экстаза, характерного для смятенного мироощущения средних веков. Она и по форме принадлежит средним векам (использован традиционный жанр «видения», символика чисел и др.), хотя написана на народном итальянском языке. Духовная атмосфера средних веков с их страдальческим пафосом нескончаемых потрясений отразилась в поэзии Данте. Путь человека — мучительный крестный путь, на котором ему светит мечта о духовном возрождении, непостижимом для смертного. Недаром в поэме ад обрисован с потрясающей осязательностью, а картины рая бесплотны и смутны.

Но вместе с тем в «Божественной комедии» есть активный наступательный дух, увлечение земной борьбой (и презрение к тем, которые «прожили, не зная ни славы, ни позора смертных дел»), яркая пылкость разума, сочувствие непреклонным атеистам типа Фаринаты дельи Уберти, стремление к синтезу христианского и античного мировоззрений. Все эти новые гуманистические черты органически сочетаются у Данте со средневековыми. И это понятно: ведь Ренессанс в сущности никогда не был «чистым» отрицанием средневековья, а подготавливался «внутри него».

Искусство Джотто не в меньшей степени связано с традициями средних веков и не в меньшей степени полно новой гуманности. Циклы росписей Джотто, их сюжеты, композиции, иконографические мотивы традиционны. Они, казалось бы, очень близки к аналогичным циклам византийского искусства (которое вообще было более распространено в Италии, чем готическое), к иконографическим схемам, которые вошли и в русскую иконопись. Обстановка, пейзаж, интерьер, костюмы — все это Джотто изображает скупно и сдержанно; та пространственность и пластическая лепка, которые так отличают Джотто от средневековой живописи, все же очень далеки от пространственно развернутых, перенесенных в современную обстановку, насыщенных жанровыми деталями композиций кваттрочентистов.

История Христа, как ее показывает Джотто во фресках Капеллы дель Арена, драматична. Но этот драматизм иной, чем

у средневековых художников. Нет ни надрыва, ни того томительного напряжения, которое прежде всего поражает в аналогичных циклах готического и византийского искусства. Спокойствие, достоинство, уравновешенность отличают образы Джотто. Человек проходит через испытания, сохраняя разумную ясность и трезвость духа. Всему этому отвечает живописное видение Джотто: пластическое, исполненное ясной простоты.

Когда творил Джотто, золотой век итальянского Возрождения был еще далеко впереди. Но в скромном искусстве Джотто уже таилось зерно всего лучшего, что обещало будущее.

Складывающийся в эпоху Возрождения новый эстетический идеал земного человека, человека действия и воли, предприимчивого и пытливого, знающего истинный вкус и аромат жизни, познающего, приемлющего и подчиняющего себе мир, каков он действительно есть,— этот эстетический идеал оплодотворяет собой искания необычайной смелости и новизны. Искусство проникается духом познания и исследования; любопытство к многообразным явлениям мира очевидно уже в готическом искусстве, но теперь оно сменяется научной любознательностью, более трезвой, но не менее страстной. Средневековые мастера многое подмечали и многим любовались. Своеобразие форм человеческого, растительного, животного мира не ускользало от их внимания, но во всем этом они видели причудливость и множественность, ренессансные же мастера ищут единства и закономерности. Средневековому воззрению была недоступна истинная, реальная связь вещей, поэтому при экспрессивной выразительности отдельных образов общая картина мира представляла как нечто фантастическое; фантастичны уподобления одних предметов другим, а композиция, связь основана на декоративных орнаментальных сочетаниях и на символических сопоставлениях. В искусстве Ренессанса возникает стремление осознать подлинные, естественные взаимосвязи, представить мир как реальную арену действия человека. И прежде всего это вызывает потребность в овладении реальным пространством, реальной средой.

Отсюда форма картины, будь это роспись на стене или станковое произведение,— картины как окна в мир, как «зеркала», отражающего частицу действительного пространства и находящиеся в нем предметы. Идея зеркала была очень популярна в эту эпоху; если в наше время понятие зеркального отражения ассоциируется у нас с прозаически-пассивным подходом к действительности, то Альберти и Леонардо да Винчи говорят о волшебных свойствах зеркала с истинно поэтическим пафосом. «...Следует брать зеркало себе в учителя»,— утверждает Леонардо. Нет необходимости говорить, что картины самого Леонардо и других живописцев Возрождения вовсе не уподобляются зеркалу в смысле имитации натуры. Но возможность

передать зрелище жизни как бы в зеркале раскрывала новые эстетические горизонты, способствовала самоутверждению человека в мире, законы которого осознаны и поняты. Этим же вызваны замечательные открытия в области перспективы, анатомии, светотени, цвета, совершившие подлинный переворот в искусстве. Отсюда и увлечения художников математикой, геометрией, вообще научными основами изобразительного искусства. Все это не было для них сухой прозой, а заключало в себе высокую поэзию познания: интеллект, чувство, волевая устремленность сливались в единый гимн мудрому великолепию природы и человека.

Жажда познания, с которой вошел в историю человек Возрождения, раньше всего и преимущественно вылилась в форму художественного познания — синтетического, целостного освоения мира, где аналитическая мысль и непосредственная эмоция не расслаиваются, а взаимопроникают. Наука нового времени начала свой путь в тесном союзе с искусством; искусство было отважным разведчиком, идущим вперед. Этому способствовало историческое своеобразие момента. Итальянское Возрождение предвосхищало эпоху, для которой еще не созрела социальная почва в Европе в целом. Бурный рост итальянских городов начался в обстановке, когда феодализм был господствующей мировой системой и еще не изжил себя. Рано развившаяся городская культура обогнала закономерную эволюцию и революцию производственных отношений во всемирном масштабе. Общественные сдвиги, происходившие в итальянских городах XV в., раннее развитие здесь буржуазии не базировались на промышленном, техническом перевороте. Между тем известно, что устойчивое господство капиталистических отношений должно быть подготовлено именно таким переворотом, как это и было значительно позже в Англии. Ранняя буржуазия итальянских городов заявляла о себе более художественным прогрессом, чем техническим и научным.

В эпоху Возрождения сами научные открытия носили отпечаток романтического порыва; их смелость пресекалась властью церкви, а в XVI в. уже наступала феодальная реакция с сопутствующими ей изуверствами католицизма. Герцен говорил об Италии этого времени: «Преследование мысли во имя религии нанесло новый удар Италии, убило последнюю сферу, в которой она могла развивать избыток своих сил. Ей позволяли рисовать, ваять и строить, но запретили думать, но Галилея свели в тюрьму за астрономию, Ванини и Бруно казнили за метафизику»³⁷. В самом деле, художественные замыслы Леонардо воплощались, но его гениальные научные и технические идеи оставались набросками на бумаге.

Однако ищущая мысль проявлялась именно в том, как Италия рисовала, ваяла и строила. Церковь не была достаточно дальновидной, чтобы разглядеть это, развитие искусства ей

прямо не угрожало (хотя Веронезе и привлекался инквизицией к допросу) — ведь художники писали тех же мадонн, те же сцены из истории Христа.

Но как они их писали! У Гирландайо рождение Марии происходит в богатом современном палаццо, и в гости к роженице являются нарядные флорентийские дамы. Введение Марии в храм Чима да Конельяно изображает на городской площади с ренессансной архитектурой, среди пестрой толпы горожан; на поднимающуюся по лестнице маленькую Марию с любопытством смотрят торговка яйцами и мальчуган, продающий птицу в клетке. Святой Себастьян у Антонелло де Мессина задумчиво стоит на фоне светлого и мирного вида Венеции с золотистыми арками зданий, где жизнь течет своим обычным чередом, и сам он похож на замечтавшегося юношу, на Ромео, только в тело вонзилось несколько стрел — можно подумать, что это стрелы любви.

Широко и вольно понимаемые сюжеты евангелия художники переносят в свою современность; разворачивают по этой канве поэтическую повесть о ней, вводят и прямые портреты, и национальный пейзаж, и бесконечное количество бытовых подробностей.

Понятно, что при таком характере содержания искусства оно уже не могло быть ни религиозным по духу, ни принадлежностью ремесла по форме. Оно осознало себя прекрасным зеркалом, концентрированным познанием жизни, как она есть. В этом качестве искусство и утверждается в эпоху Ренессанса. Его формы теперь вполне обособляются от форм ремесла, становятся по преимуществу станковыми; их художественно-профессиональной стороне начинают уделять небывалое внимание. Пишутся многочисленные трактаты. Многие выдающиеся художники были вместе с тем и теоретиками искусства, причем теория понималась практически и связывалась прежде всего с изучением профессиональных проблем. Чувствовалось стремление подойти к искусству как к науке и научно его обосновать, объединить художественное творчество с задачей познания. В знаменитом трактате Леонардо да Винчи все это нашло свое высшее выражение. Универсальность Леонардо и совмещение в нем художника с ученым не было только особенным свойством его необыкновенной личности — это было предельным воплощением тенденций времени и среды. Типично и то, что Леонардо не просто совмещал два ряда способностей, они существовали у него вместе, развиваясь из общего, единого отношения к миру. Он в науке был художником, а в искусстве — ученым.

Оценивая художественные завоевания Ренессанса в общей исторической перспективе, можно сказать, что среди видов искусства живопись была для него тем господствующим способом художественного познания, который синтезировал

искания эпохи, был ее лучшим зеркалом и давал наиболее полные возможности для выражения ее эстетических взглядов. Но живопись не в ее специфически подчеркнутом «живописном» аспекте видения, который воцарился гораздо позже, а живопись «пластическая», объемная, утверждающая прежде всего материальность, вещественность бытия; перед скульптурой она выигрывала в большей широте диапазона.

Несомненным представляется первенство изобразительных искусств в эту эпоху перед искусством слова. Поэзия итальянского Возрождения не может сравниться по своей общественной роли с живописью и скульптурой. Она более камерна, исполняет функцию утонченного развлечения и тяготеет к аристократическим кружкам и дворам меценатов. Время господства эпической поэзии уже прошло, а время расцвета поэзии как профессионального искусства не наступило.

Громадные и гибкие художественные возможности слова, его беспредельная емкость еще не могли быть использованы и раскрыты полностью в художественном сознании; казалось, что слово больше намекает, чем показывает, а этого было мало. Те новые силы, которые создали культуру Возрождения, больше действовали, чем философствовали. Они больше доверяли непосредственно видимому и осязаемому, чем рассказанному, и были уверены, что всякое знание рождается из чувственного восприятия.

Мироощущение ренессансной эпохи дало свои плоды в художественной литературе позднее, когда творили Рабле, Шекспир и Сервантес. Характерно, что в переходе к мировому расцвету литературы важная роль принадлежала театральной драме, т. е. такому виду искусства, которое не отрывает слова от зрелища и совмещает в себе черты словесного и изобразительного искусства.

Но вместе с тем именно ренессансное эстетическое отношение к действительности, хотя и дало свои высшие достижения в сфере изобразительных искусств, заложило фундамент для преимущественного развития художественной литературы в последующие столетия. Безмерно расширив сферу эстетического внимания к миру, включив в орбиту искусства многообразные процессы жизни, оно сделало возможным и необходимым отражение динамики жизни, изображение человеческих характеров в их сложности. Для решения этих задач возможности художественного слова безграничны и ничем не заменимы. Когда эстетическое сознание общества, уже воспитанное на принципах, выработанных эпохой Ренессанса, доросло до этих задач, искусство слова стало разворачивать свои потенциальные возможности и завоевывать действительное первенство. Это произошло тогда, когда была нарушена синтетичность духовной жизни итальянского Возрождения и собственно научные задачи, отделяясь от художественных, начинают жить своей

особой жизнью. Чем дальше идет этот процесс, тем более пристальное внимание искусства сосредоточивается на человеческих характерах, как таковых. Даже внутри изобразительного искусства XV—XVI вв. очевиден этот процесс. Художники раннего Ренессанса более увлечены совокупностью всех жизненных явлений, чем собственно образом человека. В произведениях Гирландайо, Пинтуриккьо, Косса и многих других чарует прелестная наивность широкого взгляда на мир, от которого не ускользают никакие подробности. Но в творчестве мастеров Высокого Ренессанса человек предстает как бы крупным планом в своем истинном величии и внутренней динамичности характера; интерес к обстановке, подробностям, ситуациям отходит на второй план.

Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль, Тициан раскрывают эстетические идеалы своего времени в обобщающих, но вместе с тем и очень сложных, богатых тонкими оттенками образах. Если понимать под изображением «характера» впечатление личности с ее особым темпераментом, страстями и внешностью, то в этом смысле больше «характерного» у кваттрочентистов (личность — тоже одна из увлекательных «подробностей» мира) и даже у средневековых художников, а у мастеров чинквеченто преобладает «тип» (как преобладал он и у Джотто). Но это — типы, включающие в себя то, что может дать исследование индивидуальных характеров, и поднимающие характер на высоту всеобщности. Мы как бы читаем по этим произведениям историю духовной жизни людей Ренессанса, причем именно историю, т. е. художественный тип предстает не как нечто окончательное, а как образ внутренне динамичный и заключающий в себе много различных потенций. Это то, что впоследствии мы встретим у Шекспира.

В эпоху Ренессанса в отличие от прежних эпох эстетические идеалы начинают преломляться через образы человеческих характеров во всей их реальной жизненной сложности.

Человек как герой искусства в античности и в средние века представлялся как бы выводом из идеальных стремлений общества, теперь он — живой сосуд, носящий их в себе. Он в самом себе заключает и гармонию и дисгармонию, и добро и зло, и взлеты и падения, и победы и поражения; человеческий духовный мир раскрывается как арена борьбы различных сил и стремлений. Трагична судьба Эдипа у Софокла и судьба Гамлета у Шекспира. Но герой греческой трагедии страдает от внешних сил рока, а герой Шекспира в самом себе носит свою судьбу, социальные противоречия отражены в противоречиях его характера. «Высокие» и «низкие» герои в греческом искусстве разграничены как некие устойчивые полюсы, а Дон Кихот у Сервантеса в одно и то же время и возвышен, и смешон; Санчо и низок, и трогателен. Человек как творец самого себя, с огромным диапазоном внутренних возможностей, способный

своей волей победить низкие страсти,— вот образ, завещанный Ренессансом грядущим столетиям.

Как проявлялся Ренессанс в других странах, кроме Италии?

Говорить о северном Ренессансе в европейских странах — Франции, Германии, Нидерландах и др., конечно, правомерно, так как общая тенденция развития — выход на историческую арену нового класса — действовала и здесь; и та же борьба городов против феодальных уз была ее истоком. Но в странах Северной Европы борьба протекала в более трагической атмосфере. В Германии и Нидерландах она дошла до революционного взрыва, но, по существу, так и не достигла настоящей победы. И в итальянских городах дело в конце концов завершилось феодальной реакцией, тем более мрачной, чем более дерзновенно опередила Италия другие государства в своем развитии в XIII—XV столетиях. За период своего раннего, «авантюрного» процветания Италия потом расплачивалась столетиями раздробленности и подчиненности.

В других странах утверждение буржуазии и новых форм экономики происходило позже, в основном уже в условиях господства абсолютной монархии, а не раннебуржуазной республики. Это обусловило своеобразный характер культуры северного Возрождения, отличный от итальянского, причем очень большую роль, конечно, играли и национальные традиции каждого народа. Северное Возрождение не знало такого антагонизма по отношению к средним векам, как Италия. Оно по существу явилось прямым развитием начал, заложенных в готике. Обращение к античной культуре было в этих странах или совершенно незначительным, или оно совершалось уже через посредствующее влияние итальянского современного искусства.

Если в Италии рубеж между средневековым и ренессансным искусством выявляется с полной качественной определенностью, то искусство других стран знает целый ряд таких художественных явлений, где элементы старого, средневекового и нового органически слиты.

Это не только Ван-Эйк, не только Питер Брейгель, это еще более близкие к готическим традициям, но замечательные мастера — такие, как Клаус Слютер, Рименшнейдер, Вит Ствош. Они развивают демократические элементы готики, во много раз усиливая их светом ренессансного гуманизма.

Можно сказать, что искусство северного Ренессанса по-иному воплощало стремление к гуманизму, к внутреннему обогащению личности, к отражению общественных закономерностей в человеческих характерах. Оно было более драматично и более простонародно, чем итальянское, более близко к традициям готики, менее смело в исканиях новой формы, менее богато открытиями в области формы. В нем отчасти был снижен тот пафос человека-творца, центра вселенной, который так

характерен для Италии. Но в смысле остроты ощущения социальных противоречий искусство северного Возрождения сильнее итальянского. Лучший пример тому — Питер Брейгель. Для Германии характерно также усиленное развитие графики, которого не знала Италия. Листы с гравюрами, небольшие, легко распространявшиеся, служили прямым средством пропаганды передовых идей. Одним словом, в искусстве Германии и Нидерландов мощно пробивается «плебейское» начало: ведь попытки буржуазных революций в этих странах опирались на широчайшие движения «низов».

По отношению к странам Востока и к России применять понятие Ренессанса, видимо, нельзя. Где феодализм сохранял полное и бескомпромиссное господство, где национальная буржуазия не была самостоятельным классом, достаточно сильным и активным, и не могла возглавить антифеодальные народные движения, национальная культура развивалась в типично средневековых формах. Это, конечно, не значит, что она была бесплодной. Мы видели, что феодальный строй в зависимости от своих конкретно-исторических форм создавал почву для великой и плодотворной культуры. Однако, когда определенные формы феодальной организации общества приобретали характер застойности, отставали от естественно-исторического процесса перехода к иным формам, эти государства, как правило, становились зависимыми, теряли международный авторитет — и это сказывалось на жизненной полноте и энергии исканий в художественной культуре. Китайское искусство эпохи Мин доводит до большой тонкости то, что было заложено в танскую и сунскую эпохи, но создает мало нового.

В России были предпосылки для развития ренессансных тенденций. Искусство древнерусских княжеств, и в особенности Новгорода, отличаясь замечательным своеобразием, не уступало в смысле качественной высоты и потенциальных возможностей западноевропейским образцам. Но интенсивность роста древнерусской культуры была надолго заторможена монгольским нашествием и веками татарского ига.

Русское искусство оставалось многие столетия средневековым по духу и церковным по форме. Тем не менее оно не было ни в упадке, ни в застое: оно создавало высокие эстетические ценности, выражая и думы, и скорбь, и надежды народа. Ренессансным же в смысле утверждения новых эстетических идеалов и новых форм оно не могло быть. Только в эпоху Петра I для этого появились реальные общественные предпосылки. Но так как общая мировая обстановка в XVIII в. уже коренным образом изменилась (мировые связи усилились, вследствие чего никакая национальная культура уже не могла развиваться сама в себе, вне общения и влияния других, да и сама предшествующая история России наложила на нее особый отпечаток), то облик русского искусства петровской эпохи ничем не

напоминал Возрождение XV—XVI вв. в Европе. Правда, внимательный анализ мог бы и здесь обнаружить сходство некоторых глубинных процессов. Бурная жажда познаний и открытий, охватившая русскую культуру в эпоху Петра, может до известной степени напомнить нам дух раннего Ренессанса.

§ 5. Период перехода к новому времени (XVI—XVIII вв.)

Последний этап феодализма является переходным к новой, капиталистической формации. Самая типичная для него политическая надстройка — монархическое централизованное государство, которое сплотило нацию воедино. Это феодально-дворянское по своей природе государство извлекало выгоду из широкого развития мануфактур и торговли и потому поддерживало буржуазный класс, который развивался и креп в его недрах. После того как этот класс бурно ознаменовал свое историческое рождение, для него наступил период роста под эгидой могущественной государственной власти. Классическое государство этого типа — Франция.

На этом этапе, продолжая играть революционизирующую роль в экономике, создавая мировой рынок, развивая орудия производства и способствуя политической централизации, буржуазия расстается с идеалами гуманизма, окрылявшими ее ранее. Она все больше вносит в атмосферу общества тот дух деловитости, хищничества, который неизбежно вырабатывается в процессе первоначального накопления. «...Новорождённый капитал источает кровь и грязь из всех своих пор, с годовы до пяти»³⁸. Дворянство, как господствующий класс, хотя отчасти и сохраняет аристократическое презрение к «торгашам», но, в сущности, вручает им судьбы нации. Дворянство само было склонно или переходить на рельсы буржуазного развития, или замкнуться в узкие рамки придворной, паразитирующей касты.

Ужасы первоначального накопления — насильственное разорение масс мелких производителей, грабеж туземцев в колониях и пр. — составляли неприглядную изнанку «процветания» абсолютистских государств. Маркс говорит: «С развитием капиталистического производства в течение мануфактурного периода общественное мнение Европы освободилось от последних остатков стыда и совести. Нации цинично хвастались всякой гнусностью, раз она являлась средством для накопления капитала»³⁹.

Но теперь драматизм социальной действительности не обнаруживает себя так открыто, как это было в средние века. Теперь он завуалирован внешним торжественным благообразием «мудрого» правления, мощного устойчивого государства, которое простирает свой непререкаемый контроль на духовную

жизнь общества, регламентирует его культуру. Такая степень официальной регламентации была невозможна в средние века уже в силу раздробленности страны и неустойчивости многочисленных правителей. Правителям было не до руководства искусством. Искусство тогда стихийно, органически выражало трагедию народа, истерзанного, но полного жизненных сил и упорных надежд, смешанных с мистическими иллюзиями.

В условиях торжествующего абсолютизма государство культивирует официальное искусство, составляющее как бы парадный фасад государства. Этому способствует и то обстоятельство, что искусство окончательно становится делом художников-профессионалов, группировавшихся в значительной своей части при дворах королей и вельмож.

Ранее мы говорили об искусстве молодой буржуазии в эпоху Возрождения. Конечно, и там это было искусство, творимое не самими купцами, владельцами мануфактур и политиками, а представителями сложившейся уже тогда художественной интеллигенции. Однако правящие круги в эпоху Возрождения не стояли до такой степени вне народа и над народом, как придворные круги и бюрократия в абсолютистском государстве; тем более, художники не состояли «на службе» у заказчиков. Они пользовались почетом всего народа и были достаточно независимыми по отношению к заказчикам и меценатам; известные эпизоды из биографий Микеланджело, Леонардо в этом смысле показательны.

Сам факт постоянной и напряженной борьбы политических группировок в итальянских городах показывает, что между обществом в целом и господствующей верхушкой не было непереходимой грани. Состав «верхушки» менялся, многие претендовали на власть и боролись за власть. Несмотря на беззакония тиранов, в политической жизни так или иначе участвовало все общество и при всех раздорах его группы не говорили на разных языках; существовала известная общность духовной жизни. Она, в частности, проявлялась в том, что искусством художников гордились и дорожили все, а не отдельные, замкнутые кружки.

В эпоху монархий правящие классы бесконечно далеки от народа. Далеки настолько, что утрачивается общий язык чувств и эстетических понятий. Это создает почву для резкой классовой дифференциации искусства, почву для развития «двух культур» в рамках национальной культуры. В художественной жизни Франции XVII столетия мы находим уже такие противоположности, как, с одной стороны, помпезное придворное искусство Вуэ, Лебрена и, с другой стороны, живопись братьев Ленеи, гравюры Калло.

Однако демократическая культура в условиях абсолютной монархии не могла развиваться сколько-нибудь широко. Это были лишь отдельные проблески. Исключение, может быть,

составляла только Испания, где народная идеология закалилась в многовековых боях реконкисты. Сложившаяся абсолютная монархия в Испании не стала цивилизующим центром страны; своей антинациональной, авантюристской политикой, опиравшейся на мрачную деятельность инквизиции, она лишь привела страну к упадку. Только в Испании большое искусство нации не поддавалось официальным воздействиям и, вопреки им, несло на себе печать народности. Оно дало миру Лопе де Вега, Сервантеса, Веласкеса, Сурбарана, Рибейру. Примечательно, что это могло произойти в государстве с самым реакционным правительством, но зато и с самыми глубокими традициями народной самостоятельности.

И, как это ни покажется на первый взгляд странным, там, где абсолютистское государство было сильным и исторически прогрессивным, где оно действительно послужило сплочению нации и возвышению страны, как это было во Франции, — там ведущие течения искусства приобретали отпечаток парадности, государственной официальности.

Наступает та эпоха в жизни человечества, когда живым первым большого, реалистического искусства становится внутренний конфликт этого искусства с господствующими формами общественной жизни. Чем больше искусство приемлет существующий несправедливый порядок вещей, тем менее оно способно выражать жизненную правду, тем более ощутим в нем налет искусственности.

Два наиболее широких и влиятельных художественных течения рассматриваемой эпохи — барокко и классицизм — сложны и двойственны по своей природе. С одной стороны, в них выражается подлинная правда эпохи, с ее внутренними противоречиями и тяготением к разбитым жизнью, но не забытым гуманистическим идеалам; с другой — они подчиняются официальной эстетической доктрине, в которой господствующие классы ищут своего эстетического самооправдания.

Барокко развивалось преимущественно там, где сильнее была феодально-католическая реакция (главным образом в Италии). Барокко с особенной остротой выражает кризис гуманизма, ощущение дисгармоничности жизни, стихию скорбной патетики, бесцельных порывов к неведомому. Оно питается, в сущности, наследием средневековья. Самый стиль барокко чрезвычайно близок к стилю поздней готики; недаром барочное убранство церквей вполне гармонирует с готической архитектурно-скульптурной основой. Но в барокко нет уже простоты готического искусства; его экспрессия часто претенциозна, утрирована, в нем присутствует аффектация и вычурность. Это — искусство, оторвавшееся от народных корней, искусство, которое обслуживает католическую церковь гораздо более прямо и недвусмысленно, чем это делало готическое искусство.

Сюда примешивается и тенденция восславить могущество, пышность, блеск государства. Тяготение барокко к безмерному, запредельному, недостижимому используется для создания эффектов грандиозного и ослепляющего. Возводятся грандиозные ансамбли, дворцы, загородные виллы, эффектные, причудливые, со смелой увлекательной игрой как бы оживших, текучих пластических объемов. Создаются импозантные скульптурные портреты.

При всей противоречивости и многосложности искусства барокко, при всех отталкивающих чертах вычурности, которые в нем проявляются как результат его «придворности», нельзя не видеть и одержанных им реалистических побед, нового слова, внесенного в эстетическое освоение мира. Язык барокко оказался способен улавливать динамику процесса жизни: вечное, тревожное, трепетное движение, переходы из одного состояния в другое. Барокко отрицает все остановившееся, застывшее. Этим оно открывает перед искусством широкие возможности быть как бы языком души, раскрывать ее сложные глубины. Это было пусть и односторонним (так как динамизм барокко осуществлялся ценой утраты цельности и целеустремленности), но все же развитием того, что было завещано гуманизмом Ренессанса.

Классицизм более всего был взят «на вооружение» абсолютскими государствами; им не могла не импонировать идея величавого порядка, строгой соподчиненности, внушительного единства; государство претендовало на «разумность», хотело, чтобы в нем видели уравнивающее, объединяющее и героически-возвышенное начало. В официальном, придворном классицизме немало фальшивого и лстивого и, разумеется, нет ничего общего с античными идеалами, к которым он хочет искусственно приблизиться. Идея «долга», «служения», которая красной нитью проходит через эстетику классицизма, совершенно чужда античности с ее культом естественного и непринужденного выявления нормальных человеческих стремлений и чувств.

Однако мы не вправе рассматривать и классицизм только в этом аспекте. Социальная основа классицизма была гораздо шире, его нельзя сводить к официальной правительственной доктрине.

Правящие круги не обладали собственными творческими потенциями, они могли лишь приспосабливать эстетические идеалы общества к своим целям и задачам, используя для этого художественную интеллигенцию. Чем авторитетнее и могущественнее заказчики и «покровители», тем двойственнее направленность искусства, тем сложнее переплетаются в нем органическая правдивость, свойственная ему по самой его природе (так же как свойственна она науке), с навязанными ему тенденциями.

Такая компромиссность вообще заложена в искусстве классового общества. Но, пока художник не выделялся из общества в качестве свободного поставщика искусства, противоречие это не было столь острым. Тип художника-изгоя, от которого общество отвернулось, не принимая его правды, — Рембрандт, умирающий в нищете, — это тип, которого древние эпохи не знали. Они не знали также и художников-лестцов, мастеров «распаркивающегося искусства», обслуживающего узкие круги и жертвующего большой правдой ради маленьких художественных полуправд. А это уже было у придворных художников «короля-солнца» Людовика XIV, у многих представителей рококо и пр.

Этого не могло быть, когда искусство, органически вплетаясь в общественную жизнь, не отделяло себя от своих общественных функций, пока оно не противостояло другим родам деятельности как что-то обособленное. Для египтян — как знатных, так и бесправных — мистериальные функции, которые выполняло их искусство, представлялись действительно жизненно важным и высоким делом; и художники, вероятно, не смущались тем, что многие их произведения даже никто не видел, так как они замуровывались в гробницах. Для греков искусство было естественным выражением идеалов общественного коллектива, а поэтому, как говорил Белинский, выражением «всей их жизни: религиозной, гражданской, политической, умственной, нравственной, артистической, семейственной»⁴⁰. Для средневековых мастеров искусство объединялось с насущным для них ручным трудом. Таким образом, искусство было как бы естественно возникающим элементом общественной жизни. Поэтому-то древнее и средневековое искусство, как бы оно порой ни было ограничено в своих возможностях, или условно в средствах выражения, или фантастично в сюжетах, всегда дышит безыскусственной правдой, оно всегда «честно». Сила и полнота отражения в нем жизни могут быть меньше или больше, но никакие сознательно «антиреалистические» тенденции невозможны.

Они становятся возможны тогда, когда образуется полный разрыв между духовной жизнью правящей верхушки и народа, когда создатели искусства выделяются в особую социальную прослойку. Художник больше не священнослужитель, не цеховой работник, не государственный деятель, он не владеет ничем, кроме своего искусства. «Врача, юриста, священника, поэта, человека науки она (буржуазия. — Авт.) превратила в своих платных наемных работников»⁴¹. Такое положение художника в обществе со всеми вытекающими отсюда последствиями сложилось в эпоху капитализма. Но уже в предшествующую переходную эпоху все это намечалось. Искусство достигло многого в своих специфических средствах и возможностях, накопило огромный опыт, освободилось от преимущественно

«прикладного» характера своих произведений; и вместе с тем перед ним встала опасность измельчания и компромиссности.

Классицизм развивал в противовес барокко другую сторону гуманистических идеалов — стремление к разумному гармоническому строю жизни. Закономерно, что в эпоху национального сплочения, преодоления феодальной раздробленности эта идея жила в самых недрах народного сознания. Народу Франции она была близка: ясная разумность и трезвость духа, гармоническая простота строя чувств недаром считается особенностью французского национального гения.

Возвышенный Расин, демократический Мольер и мечтательный Пуссен воплощают ее каждый по-своему. Вообще в эту эпоху происходит процесс кристаллизации национальных особенностей эстетического сознания народов, налагающих явленный отпечаток на всю последующую историю искусства.

В классицизме XVII столетия, быть может, самым правдивым было то, что идеал разумного бытия рисовался, как мечта. Ведь именно мечтой о золотом веке предстают перед нами полотна Пуссена и пейзажи Клода Лоррена. И, напротив, фальшивы были полотна, аллегорически живописующие современную французскую монархию и ее деятелей, как уже воплощенный идеал классических доблестей.

Отметим еще одну особенность некоторых художественных течений рассматриваемого времени. Они испытывают потребность постоянно оглядываться на искусство прошлых эпох не только во имя продолжения и развития традиций, но и в поисках там эстетических идеалов. Как бы испытывая смутную неуверенность в том, что настоящее время способно удовлетворить жажду прекрасного, и видя в прошлом искусстве ту цельность и органичность эстетического мироощущения, которых недостает им самим, художественные школы стремятся культивировать в качестве вечного образца то Высокое Возрождение, то римскую, то греческую эпоху, то средневековье. Правда, на деле они создают нечто глубоко отличное от своих идеальных образцов — дух времени властвует над сознанием людей даже помимо их воли. Но в самой этой потребности сотворить кумир из прошлого тоже сказывается дух времени. Несмотря на внешнюю импозантность и пышность французской монархии, ее внутреннее содержание скудно: ни придворная аристократия, ни буржуазия не могут быть героическим знаменем нации, хотя и претендуют на это. Художники, которые выступают от их имени, вызывают к жизни тени великих предков. Мы знаем, что и революционная буржуазия, выступавшая от лица третьего сословия, не могла обойтись без заимствованных героических кутур, хотя источники заимствования на этот раз были другие: уже не Римская империя, а античная республика явилась вдохновляющим образцом.

Само внутреннее развитие искусства при оскудении эстетических идеалов делает возможным такой путь, как фетишизация художественных традиций. То, что искусство окончательно оторвалось от пуповины ремесла и осознало всю свою силу именно как искусства, было его прогрессом. Но в этом прогрессе таились и опасности сосредоточения искусства в самом себе, возникала соблазнительная возможность питаться из своих собственных источников больше, чем из источников жизни; в дальнейшей исторической перспективе она приводила к концепции «искусство ради искусства». Но, разумеется, такой путь вовсе не был фатальной неизбежностью. Он был закономерен лишь для тех художественных течений, которые, осознавая утрату и распад эстетических идеалов господствующих сил общества, не могли или не хотели стать голосом оппозиционных, демократических сил.

В XVII столетии истинными продолжателями великих художественных традиций были не те, кто их фетишизировал, а как раз те, кто «дерзко» нарушал каноны, выработанные академиями. Мы уже упоминали о великих реалистах Испании. Быть может, еще более значительная историческая роль принадлежала искусству буржуазной республики Голландии.

Ее возникновение было следствием нидерландской буржуазной революции XVI в., связанной с национально-освободительной борьбой против Испании и опиравшейся на широкое народное движение. В результате революции в Северных Нидерландах образовалась республика, а Южные Нидерланды (современная Бельгия) остались под властью Испании.

На примере голландского искусства еще раз можно убедиться в характерной закономерности: класс буржуазии тогда оказывается в состоянии обогащать художественную культуру человечества, когда он так или иначе борется с феодальным миром и, следовательно, выступает «как представитель всего общества... Происходит это оттого, что вначале его интерес действительно ещё связан более или менее с общим интересом всех остальных, негосподствующих классов, не успев ещё под давлением отношений, существовавших до тех пор, развиться в особый интерес особого класса»⁴². Тогда он приемлет широкие гуманные идеи и поддерживает их, дает возможность оформиться тому искусству, которое их выражает, — конечно, в большей или меньшей мере и в зависимости от своеобразия исторического момента. Мы видели, что великая культура Возрождения возникла на почве итальянских республик, отважно утверждавших себя вопреки феодальной стихии, которая их окружала и грозила поглотить. В рамках абсолютной монархии, когда буржуазия развивалась в границах феодальной организации и при ее поддержке, она уже не создавала столь больших художественных ценностей. Но, когда ей стало тесно в этих рамках, когда стала вновь назреть эра буржуазных револю-

ций, в конце XVIII в., буржуазия смогла возглавить передовые художественные течения. Правда, теперь, накануне своего полного господства над миром, «общечеловеческие» идеалы, выдвигаемые буржуазией, уже носят оттенок искусственности. Героика революционного классицизма стоит на грани декламационной риторики, а заботы о мирном счастье простых, скромных людей более или менее явственно окрашиваются в мещански-сентиментальные тона.

Наконец, когда буржуазия стала правящим классом, она очень скоро показала свою внутреннюю творческую бесплодность; в эпоху капитализма все великие художественные завоевания совершаются в оппозиции к ней.

Голландская буржуазия XVII в. утвердила свою республику в активнейшей борьбе с реакционными силами феодализма; ее искусство, преимущественно связанное с традициями северного Возрождения, совершенно самобытно. Правда, оно лишено великолепного размаха, универсализма, величия познавательных горизонтов, которые заключались в итальянском искусстве Возрождения. Но есть своеобразное величие в том, как дерзновенно и гордо голландские художники возводят в перл создания простой, повседневный быт, частную жизнь обыкновенных людей. Есть некто героическое в самом этом принципиальном «антигероизме» голландской живописи, которая заглядывает в таверны, спальни, постоянные дворы, хижины рыбаков, не гнушаясь никакими «тривиальными» сценами. Голландские жанристы еще не гонятся за замысловатыми сюжетами или особыми психологическими тонкостями, но, поднимая бытовой жанр и жанр национального пейзажа на высоту большого искусства, они расширяют горизонты эстетического постижения мира, и впервые в истории тема «рядового человека» начинает звучать в полный голос.

Характерно, однако, что голландское искусство недолго удержалось на этой высоте. Как только буржуазная республика окрепла и стала на ноги, своекорыстность, ограниченность, филистерский дух возобладали. Уже во второй половине XVII в. голландское искусство заметно мельчает, утрачивает демократическую основу и приобретает оттенок истинно буржуазного самодовольства. Еще более это заметно в XVIII в. А между тем найденные формы жанровой картины, группового портрета, характерные сюжеты остаются как будто теми же, только получают отпечаток наивного и неуклюжего стремления к эlegantности и представительности и сказывается тяга к подражанию французскому искусству. Сопоставляя ранних «малых голландцев» — Яна Стена, Адриана ван Остаде с более поздними — Воуверманом и Нетшером, невольно приходишь к мысли о том, как рискованно связывать понятие реализма с определенными принципами изобразительности даже в рамках одной и той же национальной школы. Произведения, по-видимому, близкие и

по времени, и по живописным принципам, и по сюжетам, оказываются очень далекими друг от друга по внутренней сущности. Одно полно эмоциональной правды, искренности, другое — холодно и фальшиво. Внешне искусство изменилось лишь «чуть-чуть», но это «чуть-чуть» и есть правда жизни, сила реализма и одновременно сила художественности.

Гений Рембрандта был обречен на трагическую судьбу в буржуазной Голландии, но вместе с тем закономерно, что именно в Голландии мог появиться такой художник. Невозможно представить его в качестве блестящего придворного мастера. Только республика, и притом республика, имеющая «плебейскую» предысторию, связанную с борьбой нидерландских гёзов, могла быть для него исторической почвой.

В сущности Рембрандт был самым глубоким продолжателем гуманистических идеалов Ренессанса, и вместе с тем в его искусстве как бы в грандиозном синтезе предвосхищались тенденции позднейшей демократической культуры. Искусство Рембрандта было прямым связующим звеном между тем и другим; оно является в полном смысле общечеловеческим. Оно в полный голос говорит о величии человека, о царственном богатстве его духовного мира и раскрывает это величие в образах простых и суровых тружеников, людей, на которых держится мир.

Хотя у Рембрандта было много учеников и подражателей, он не мыслится как представитель школы, течения, направления: он подобен одинокой вершине. И это вообще характерно для его эпохи. Если прежде, когда искусство было органической и неотъемлемой частью общественной жизни, оно развивалось массовым потоком, в котором выделялись более или менее ярко особенно сильные художественные индивидуальности, то теперь ведущие и высшие потенции художественного развития связываются именно с деятельностью великих художников, чье творчество не укладывается в рамки течений и школ.

§ 6. Искусство в эпоху капитализма

Цивилизация в классовом обществе развивается в противоречиях, столкновениях. В эпоху капитализма эти противоречия достигают апогея. Назревает историческая необходимость их преодоления, но уже не путем смены одного эксплуататорского класса другим, а путем ликвидации частной собственности на средства производства, путем перехода к социализму. В недрах капиталистического строя растут и сплываются социальные силы, способные совершить великий социальный переворот. Этой силой является рабочий класс. Его организованные выступления поддерживаются движениями крестьянства, широкими демократическими движениями трудящихся масс. Происходит великий процесс консолидации народных сил, которые

именно теперь, в преддверии нового этапа истории, приступают к строительству своей, новой, демократической культуры, сознательно противостоящей культуре господствующих классов.

Эти закономерности исторического процесса, вскрытые учением марксизма, служат ключом к пониманию и объяснению сложнейшей картины духовной жизни общества в капиталистическую эпоху.

Мы видим, во-первых, мучительные судороги и конвульсии изверившегося в себе самом художественного сознания (что характерно для позднего империалистического этапа капиталистического строя), во-вторых, измельчание и prostituiрование массовых, «потребительских» форм искусства, в-третьих, великие, правдивые художественные явления, которые если и уступают высшим достижениям прошлых эпох в цельности и монументальности, то превосходят их в глубине человечности.

Эти три столь различные струи не изолированы друг от друга: они сосуществуют, борются, а порой и странным образом переплетаются.

«...Капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например искусству и поэзии»⁴³. Эта истина все больше подтверждается современным состоянием искусства в капиталистическом мире. Буржуазия, как господствующий класс, не знает эстетических идеалов. Само понятие эстетического идеала предполагает стремление к наибольшей полноте выявления «человеческого в человеке», к духовному обогащению человека, к установлению многообразных и гармонических связей его с окружающим миром. Во всей предшествовавшей истории шел непрерывный, хотя и неравномерный процесс накопления духовных богатств, воспитания высоких, «разумных» чувств, способных познавать истинную меру ценности всех вещей и утверждающих право человека быть хозяином мира. Своекорыстные стремления господствующих классов часто приходили в противоречие с общечеловеческим эстетическим ростом, тормозили его или ограничивали. Но никогда это противоречие не было таким острым и антагонистическим, каким оно стало при капитализме. В условиях капиталистического производства обедняется духовный мир человека, ограничиваются его высшие духовные запросы, человек превращается в придаток громадной машины в общей системе доведенного до крайности разделения труда. Рабочий капиталистического предприятия юридически свободен. Он имеет право уйти с фабрики и заняться, например, ручной выделкой каких-нибудь изделий, проявить и свой вкус, и чувство, и разностороннее умение, как это делали средневековые мастера. Но такой кустарь в условиях капитализма обречен на гибель, конкуренция с капиталистическими предприятиями для него невозможна. Значит, фактически он вынуж-

ден оставаться «винтиком» бездушного механизма — и буржуазия прямо и непосредственно заинтересована в этом. «Винтику» отказывают в широте кругозора, в просвещении, в культуре.

Но, может быть, сам класс капиталистов в состоянии духовно обогащаться за счет эксплуатации труда подобно тому, как это было в древней рабовладельческой общине? Тоже нет, потому что бог капиталиста, цель и смысл его деятельности — прибыль, приращение капитала, деньги. А деньги, как всеобщий нивелирующий эквивалент, на который можно все приобрести, не обладая никакими человеческими достоинствами, — это в капиталистическом мире тоже средство отчуждения человеческой сущности. Вдумаемся в глубокие суждения Маркса об извращающей естественные человеческие отношения силе денег:

«Предположи теперь человека как человека и его отношение к миру как человеческое отношение: в таком случае ты сможешь любовь обменивать только на любовь, доверие только на доверие и т. д. Если ты хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком. Если ты хочешь оказывать влияние на других людей, то ты должен быть человеком, действительно стимулирующим и двигающим вперёд других людей. Каждое из твоих отношений к человеку и к природе должно быть *определённым*, соответствующим объекту твоей воли, *проявлением* твоей *действительной индивидуальной жизни*»⁴⁴. А что же делают деньги? «Кто может купить храбрость, тот храбр, хотя бы он был трусом»⁴⁵. «Так как деньги, в качестве существующего и действующего понятия стоимости, смешивают и обменивают все вещи, то они представляют собой всеобщее *смещение* и *подмену* всех вещей, т. е. мир наизуворот, перетасовку и подмену всех природных и человеческих качеств»⁴⁶.

Человеку, который может купить храбрость, любовь, красоту, — самому не нужно быть ни храбрым, ни любящим, ни прекрасным. Таким образом, капиталистическая система так же обедняет духовный мир имущих, как и неимущих; она способствует духовному, эстетическому оскудению всего общества в целом.

Нельзя забывать, что художники в капиталистическом мире сами, как правило, не являются представителями господствующего класса. Это более чем когда-либо особая социальная прослойка художественной интеллигенции, рекрутируемая из самых различных общественных групп. Как правило, ее представители не владеют частной собственностью и так же вынуждены продавать свой художественный талант, как рабочий свою рабочую силу. Художник, поэт потому и становится таковым, что его индивидуальная склонность влечет его к творчеству. Эта жизненная цель всякого художника, в той мере, в какой он

действительно находится в органическом внутреннем противоречии с меркантильной сущностью буржуазного строя. Мы знаем многих выдающихся писателей и художников XIX в., принадлежавших по рождению, воспитанию и образу жизни к обеспеченному меньшинству, к аристократии, дворянству. Но, кажется, мы не смогли бы назвать ни одного большого художника, который был бы преуспевающим буржуазным дельцом, финансистом, фабрикантом. Эта среда, правда, дала нескольких крупных меценатов, искренних покровителей искусства типа Третьякова, Мамонтова, Морозова. Но эти люди были «блудными детьми» своего класса.

В большинстве случаев художник-профессионал в капиталистическом мире пролетаризируется, и это еще более усиливает его органическую чуждость господствующему классу. Тем не менее он должен продавать свое искусство, чтобы жить, а следовательно, должен так или иначе угождать потребителю, располагающему капиталом. Он, как говорит В. И. Ленин, не может сохранить независимость от денежного мешка. В этом главный источник бесчисленных трагедий художника в буржуазном мире — и не только художника, но и самого искусства.

На какое же искусство предъявляет спрос капиталистический класс? Лишенная высоких эстетических идеалов, буржуазия не может отменить искусство. Это не в ее власти: потребность в эстетических переживаниях укоренилась в жизни человечества. Ответ напрашивается сам собой. Буржуазия приемлет искусство безыдейное, т. е. лишенное высокого и важного значения в человеческой жизни, низведенное до простого чувственного наслаждения или развлечения, забавы или наркотика, или интеллектуального ребуса.

Искусство, вынужденное подчиняться запросам буржуазии, направляется по двум главным руслам. Первое — это, так сказать, развлекательное искусство, позволяющее делать жизнь не слишком скучной, искусство, скользящее по поверхности жизни, занимающее праздное воображение. Это всякого рода бульварная беллетристика (вплоть до ультрасовременных «комиксов»), это живопись салонов, появляющаяся в громадном изобилии и постепенно передающая часть своих функций пикантным фотографиям и т. д. Это, наконец, пресловутые голливудские фильмы: приключенческие, порнографические, детективные, «страшные», сентиментальные. Вся эта стихия «лёгкого жанра» обволакивает сознание публики, разменивает на мелкую монету ее эстетические запросы, развращает ее эстетический вкус. Вместе с тем бульварное искусство, поставленное на широкую коммерческую ногу, является источником огромных доходов.

Еще задолго до того, как могущественными силами кинематографа и радио «развлекательное» искусство было сделано

поистине вездесущим и всепроникающим, большие и честные художники с горечью говорили о грозных симптомах художественного растрепания. Так, Герцен писал в 1862 г. о стихии мещанства, захлестывающей западную культуру: «*Мещанство*, последнее слово цивилизации, основанной на безусловном самодержавии собственности...»⁴⁷. «...Искусство чувствует, что в этой жизни оно сведено на роль внешнего украшения, обоев, мебели, на роль шарманки; мешает — шарманщика прогонят, захотят послушать — дадут грош, и квит...»⁴⁸. «Все получает значение гуртовое, оптовое, рядское, почти всем доступное, но не допускающее ни эстетической отделки, ни личного вкуса. Возле, за углом, везде дожидается стотысячеголовая гидра, готовая без разбора все слушать, все смотреть, всячески одеться, всем наесться,... которая все покупает и потому всем владеет, — толпа без невежества, но и без образования, для нее искусство кричит, машет руками, лжет, экзальжирует* или с отчаяния отворачивается от людей и рисует звериные драмы и портреты скота, как Лансир и Роза Бонер»⁴⁹.

В самой общей форме эти тенденции, поощряемые хозяевами капиталистического мира, можно определить понятием буржуазного натурализма. Не следует понимать натурализм слишком прямолинейно и однозначно — только как «копировку» действительности, пассивное воспроизведение. Дело не в буквальности копирования, но именно в снижении, измельчении идейно-эстетического тонуса искусства и подмене его дешевыми суррогатами. Натурализм имеет дело с бессмысленным и обездушенным миром явлений, с оболочкой явлений. Искусство, лишенное идеалов, не может искать внутреннего смысла под этой оболочкой, а если и пытается, то находит только власть примитивных и «вечных» биологических инстинктов; поэтому всякого рода физиологизм, в элементарном ли его виде или утонченно-извращенном, для натурализма очень характерен.

Натурализм объединяет многие, самые различные, казалось бы, явления буржуазной культуры. Лев Толстой с тонкой проникательностью определил некоторые характерные черты, с помощью которых создаются «подобия искусства»: 1) взаимодействие, 2) подражательность, 3) поразительность и 4) занимательность. Во всех этих случаях натуралистическое искусство стремится возместить недостатки внутреннего содержания какими-либо внешними эффектами, фокусами. Так, характеризуя «подражательность», Толстой говорит: «Сущность этого приема состоит в том, чтобы передавать подробности, сопутствующие тому, что описывается или изображается. В словесном искусстве прием этот состоит в том, чтобы описывать до малейших подробностей внешний вид, лица, одежды, жесты,

* Преувеличивает (ред.).

звуки, помещения действующих лиц со всеми случайностями, которые встречаются в жизни... И речи самые передаются не так, чтобы они имели наибольший смысл, но так, как они бывают нескладны в жизни, с перерывами и недомолвками... В живописи прием этот сводит живопись к фотографии и уничтожает разницу между фотографией и живописью. Как ни казалось бы странно это, прием этот употребляется и в музыке: музыка старается подражать не только ритмом, но и самыми звуками, теми звуками, которые в жизни сопутствуют тому, что она хочет изображать»⁵⁰.

Это, однако, только одна из ипостасей натурализма. Возможен натурализм, по терминологии Толстого, «поразительный» — бьющий на грубые эффекты, как «воздействие на внешние чувства, воздействие часто чисто физическое...»⁵¹, «занимательный», когда «произведение не вполне понятно, и мы понемногу и с усилием добираемся до его разъяснения и в этом угадывании его смысла находим известное удовольствие»⁵².

Наконец, «зайиствование» характерно вообще для выдохшегося, нежизнеспособного искусства, которое уже не в силах вдохновляться жизнью. Это искусство вдохновляется лишь тем, что уже было претворено в прошлом и превратилось в условные «поэтические» шаблоны. Толстой об этом пишет: «Так считаются в нашем кругу всякого рода легенды, саги, старинные предания поэтическими сюжетами. Поэтическими же лицами и предметами считаются девы, воины, пастухи, пустынные ангелы, дьяволы во всех видах, лунный свет, грозы, горы, море, пропасти, цветы, длинные волосы, львы, ягненок, голубь, соловей; поэтическими, вообще, считаются все те предметы, которые чаще других употреблялись прежними художниками для своих произведений»⁵³.

Как ни преисполнено парадоксов цитируемое сочинение Льва Толстого «Что такое искусство?», нельзя не удивляться, с какой убийственной меткостью увидел и определил Толстой ухищрения «поддельного искусства». Теперь это искусство продолжает царить в капиталистическом мире, причем кино, радио и телевидение — эти великие силы нашего века — поставлены ему на службу. «Поддельное искусство» натурализма усердно «освобождает» своего потребителя от серьезной работы мысли, от размышлений над жизнью, от глубоких чувств. На сюжет Троянской войны ставится «шикарный» широкоэкранный цветной боевик, где Елена похожа на певицу из варьете, а Парис — на вратаря футбольной команды. Все профанируется поставщиками развлечений — таких развлечений, которые скользят, мелькают, щекочут, погружая человека в мир пустоты, в мир пестрых кривляющихся призраков. В произведении одного современного американского писателя рисуется мрачная утопия жизни через сто лет: в квартире обывателя — комната,

где все четыре стены превращены в экраны телевизора, с которых на него низвергаются непрерывные потоки «ревию»; его оглушают джазом, бессмысленными скетчами; книги же строго-настрого запрещены, дома, где их еще сохраняют, сжигаются специальными пожарными командами.

К той тенденции натурализма, которую Толстой в свое время называл «поражительностью», «эффектностью», теперь можно было бы добавить еще культ «уродливости». Это тоже своеобразный «эффект», которым буржуазное искусство широко пользуется. В выступлениях джазов, певцов и певиц, в танцах, в кинофильмах, в живописи сюрреализма культивируются патологические выверты, уродливые, разноречивые жесты, уродливые костюмы, гримасы, изображения, вызывающие физическое отвращение.

Другой путь, на который буржуазия толкает искусство, более тонкий. Если первый предназначен для «толпы», то второй ориентируется на «избранных». Это путь формализма в самом широком смысле. Предполагается, что эстетическое наслаждение никак не связано с эстетическим идеалом, т. е. с человеческим содержанием искусства, с заботой о совершенствовании человека и его жизни. Эстетическое наслаждение абсолютно свободно от великого жизненного интереса, оно — тайна «чистой формы». Оказалось, что каким-то образом можно изолировать эту «чистую форму» от того, что она собой выражает, и экспериментировать над ней до бесконечности. Известно, к какому безоглядному нигилизму и художественному разложению пришло искусство, поддавшись этому «сблужу», какими уродливыми патологическими гримасами разорванного сознания переполнены современные музеи.

Формалистическое искусство не всегда есть сознательное служение интересам капитализма. Это гораздо более сложное явление. В свое время в нем выразились анархо-индивидуалистические настроения художественной интеллигенции, не приемлющей капиталистический строй и впадающей в нигилизм отчаяния. Мир начинает представляться ей хаосом, дикой игрой бессмысленных сил. Островок среди этого хаоса — личное сознание, субъективная воля. Но личность, не ощущающая себя частью большого целого, утратившая сознание связей с обществом, утрачивает и свою индивидуальную определенность; ее переживания становятся беспредметными, все критерии колеблются, теряют определенность понятия о красоте и безобразии, добре и зле, форме и бесформенности. Первоначально — это гордая поза независимости, в которую встает художник, отвораживающийся от грубой, холодной прозы жизни. Он полагает, что можно жить в мире искусства, как «в башне из слоновой кости». Но у искусства нет своего мира, отдельного от жизни. Удаляясь от борьбы, от политики, оно в конце концов приходит к самоотрицанию.

Трагическим парадоксом является то, что своеобразный анархический бунт художника, не приемлющего жизненный уклад капитализма, становится в конечном счете вполне приемлемым для самого капитализма; этот бунт никак не угрожает господству буржуазии, а скорее помогает, вводя в организм общества значительную дозу идейного дурмана. Представители декадентских, а затем и формалистических течений нередко при своем появлении встречались буржуазным обществом в штыки — насмешками, возмущением или полным равнодушием. Их произведения «эпатировали» буржуазию, привыкшую к салонной продукции. Но проходило какое-то время — и неожиданно произведения «отверженных» становились последним криком моды; на них поднимался спрос, росли цены, за ними гонялись коллекционеры. А как следствие появлялась целая армия шарлатанов-подражателей, открыто обслуживающих «хозяев жизни». В этой вакханалии модных бессмыслиц окончательно заглушались трагические ноты, окончательно выхолащивались даже те элементы серьезных, хотя и односторонних поисков в области формы, которые были, например, у Сезанна.

Теперь, в условиях разложения капиталистического строя, буржуазии служат легионы беспринципных и безликих поставщиков «абстракционистской» продукции, откровенно спекулирующих на очередной «мод».

Для современного состояния капиталистической культуры характерно то, что формализм и натурализм тесно переплетаются; формализм заимствует у натурализма его «эффекты», а натурализм у формализма — его «философию». Различие между ними порой стирается. В совокупности они образуют ту атмосферу «ярмарки на площади», которую так блистательно обрисовал Ромен Роллан в одной из книг «Жана Кристофа».

Эпоха капитализма — эпоха самых поразительных контрастов в художественной жизни общества. На фоне широкого разлива натуралистически мещанских «подделок под искусство», на фоне все нарастающей лихорадки декадентства и формализма творят великие художники и возникают целые художественные течения высокой правды, проникновенной человечности. Складывается могучая демократическая культура, изнутри распатывающая капиталистический строй и закладывающая духовный фундамент нового мира.

Этот реализм нового времени отличается от всех предшествующих наибольшей внутренней свободой — свободой от словесных, кастовых предрассудков, от условных ограничений художественного языка, от нормативности, от ограниченного круга сюжетов. Человек во всей конкретности своего социального бытия, во всем многообразии своих переживаний и характерности индивидуального облика становится предметом искус-

ства. Это искусство не знает пиетета к «великим мира сего», и само понятие «герой» изменяется. Настоящий героизм — это скрытый подвиг трудовой жизни и великодушие сердца. «Оставь герою сердце! Что же он будет без него? Тиран...» — говорит Пушкин. Трагедия, в понимании Пушкина, — не борьба героев, а «судьба человеческая, судьба народная». В жизненной драме маленького, забитого чиновника Самсона Вырина не меньше значительности и величия, чем в драме Бориса Годунова, пожертвовавшего человечностью ради власти. Слово «герой» приобретает иронический оттенок в устах Лермонтова. Лев Толстой силой своего беспощадного аналитического гения показывает заурядного и мелкого человека в Наполеоне, воображающем, что он вершит исторические судьбы, и преклоняется перед скромным подвигом капитана Тушина, не подозревающего о своем героизме, перед душевным величием темного, косноязычного крестьянина Акима во «Власти тьмы». Русские живописцы-передвижники создают в своих полотнах эпопею народной, крестьянской жизни, показывая благородство и возвышенность в угнетенных и униженных людях.

Искусство XIX в. нашло свое высшее выражение в художественной литературе — с гибкостью ее художественных средств, динамизмом, богатыми возможностями психологического анализа, близостью к публицистике и пропаганде и наименьшей зависимостью от материальных форм воплощения. Как никогда прежде, эстетические возможности слова достигают кульминационного развития в новое время. Широта и конкретность обнимаемого искусством жизненного содержания требовала универсализма художественных средств, а из всех видов искусства искусство слова наиболее универсально. С наступлением эры капитализма мир стал более сложным и динамичным. Общественная жизнь так противоречива, психология индивидуума столь сложна, что только такое искусство, как литература, могло принять на себя миссию ведущего искусства эпохи, самого всеобъемлющего ее зеркала.

Белинский называл «Евгения Онегина» энциклопедией русской жизни. Романы Бальзака были энциклопедией жизни буржуазной Франции. Творчество Льва Толстого выразило огромную эпоху русской действительности, ее брожение, ее назревающие сдвиги. Большая литература XIX в. была по преимуществу литературой «широких полотен», «энциклопедических» творений. Форма романа получила небывалое развитие. Роман вмещает все: эпические картины быта и лирические отступления, политический памфлет и тончайший анализ переживаний, философские обобщения и пейзаж. Для Толстого важны и судьбы Бородинского сражения, и раздумья маленькой деревенской девочки Малаши. Мир предстает как грандиозное целое, в котором все связано со всем, все взаимопроникнуто — большое и малое.

Явления демократической культуры XIX в. чрезвычайно разнообразны и не укладываются в стиливые категории, выработанные в прошлом. Это и понятно. Стремление к социальной конкретности вводило в поле зрения искусства великое множество объектов, сторон, проблем общественной жизни, множество типических индивидуальных характеров, ситуаций, коллизий, особенностей той или иной общественной среды и пр. Отсюда и разнообразие подходов, методов, выбора тем, художественного языка, стиливых «почерков». Но красной нитью проходит призыв к *освобождению человека, к его социальному и духовному раскрепощению*. В особенности этот эстетический пафос свойствен русскому реализму, начиная с Пушкина и кончая Чеховым и Горьким. Неотторжимой стороной позитивного эстетического идеала освобожденного человека является критическая переоценка ценностей, дух «пламенной сатиры».

Огромная роль в мировой культуре XIX столетия принадлежит литературе Франции и Англии. На широчайшем фоне общественной жизни корифеи французской литературы раскрыли трагический конфликт личности и общества, противоречия между потенциальными силами человека и калечащей его властью денег. Тема «утраченных иллюзий» с потрясающей силой воплощена французскими писателями; она берет свое начало уже в эстетике романтизма, развертывается полностью в романах Бальзака и Стендаля, приобретает оттенок горькой безнадежности у Мопассана, иронического скептицизма у Анатоля Франса. Мужественный оптимизм Ромена Роллана уже предвещает наступление новой эры, находясь в преддверии социалистического реализма.

Человечностью, особой глубиной сочувствия к скромным людям — жертвам бездушной и лицемерной капиталистической машины — отличается литература английского реализма: Теккерея, Диккенса, Шарлотты Бронте и продолжателей этой традиции — Томаса Гарди, Кронина. Вместе с тем критицизм английских романистов не уступает в остроте и беспощадности французским; романы Диккенса, Теккерея насыщены самым актуальным, животрепещущим материалом их современности. Еще в 1854 г. Маркс писал: «Современная блестящая школа романистов в Англии, чьи наглядные и красноречивые описания раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем это сделали политики, публицисты и моралисты, вместе взятые, изобразила все слои буржуазии, начиная с «достопочтенного» рантье и обладателя государственных процентных бумаг... и кончая мелким лавочником и стряпчим»⁵⁴.

Но не будет преувеличением сказать, что в XIX в. во главе мирового художественного движения стоит русская культура.

Исторический путь развития России был своеобразен. Капитализм здесь стал развиваться поздно, процессы первона-

чального капиталистического накопления протекали в самой циничной и обнаженной форме, переплетаясь и скрещиваясь с феодальной эксплуатацией народа. Русская буржуазия, не имевшая никаких революционных традиций и никогда не выступавшая от лица «третьего сословия», ютилась под крылом феодально-монархической власти.

В развитии духовной, художественной культуры классового общества подчас действует принцип: «чем хуже, тем лучше». Так было, например, в Испании XVII столетия. Неприкрытая реакционность и политическая несостоятельность правящих кругов уменьшали их возможность влиять на развитие искусства, вводить его в официальные рамки. Нечто подобное было в России XIX в. Возможность прогрессивной деятельности с позиций правящих классов была исключена, и все, что было в России передового, развивалось в резкой оппозиции к существующему строю.

В силу этих причин возможности демагогического воздействия на искусство со стороны правящих классов были в России слабее, чем в странах Западной Европы. Стихия буржуазно-мещанского растления и анархически-декадентской истерии захватила русское искусство в наименьшей степени, а демократические народные начала оплодотворили собой новый, высокий этап в развитии реализма, в общечеловеческом художественном прогрессе. У истоков его стоят Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Александр Иванов. Во второй половине XIX в. демократические культурные силы группируются вокруг Чернышевского, Добролюбова, Герцена, Щедрина, создают свои журналы, собственные независимые объединения типа Общества передвижных выставок.

Русская литература в XIX в. дала миру множество замечательных художников, причем поражает их разнообразие, неповторимость при общности их основного социального пафоса — призыва к освобождению человека. Великое имя Пушкина открывает эту плеяду — имя гения, не знавшего себе равных по особенной «солнечности», широте, щедрости своего всеобъемлющего поэтического дара. Романтика и жгучая сатира своеобразно переплетаются в творчестве Гоголя, положившем начало критическому реализму в русской литературе. В духе критического реализма рисовали широкие картины жизни русского общества Тургенев и Гончаров, с неподражаемой пластичностью, осязательностью художественного языка создавая выразительные общественные типы. В ряду величайших сатириков мира стоит Салтыков-Щедрин. Воплощенной болью за человеческие страдания прозвучало на весь мир творчество Достоевского. Могучей вершиной высятся грандиозная фигура Льва Толстого, и едва ли уступает ему в глубине гуманизма и совершенства художественного мастерства Чехов. От Лермонтова и Тютчева к Блоку идет линия русской поэзии — поэзии

глубокого философского содержания и покоряющей музыкальности формы.

Творчество каждого из этих гигантов составляет эпоху в истории литературы. Даже одного такого имени было бы достаточно, чтобы прославить искусство нации. А их были десятки. Были ведь еще и Островский, и Лесков, и Бунин, и Короленко, и Куприн. Даже такие писатели, которые на этом поразительном фоне воспринимаются нами как второстепенные, например Помяловский, Решетников, Мамин-Сибиряк, поднимали глубокие пласты жизни.

Горький, чье имя завершает эту эпоху и открывает собой новую, с необычной остротой чувствовал величие демократической русской литературы. В статье «Разрушение личности», появившейся в 1909 г., он писал:

«В истории развития литературы европейской наша юная литература представляет собою феномен изумительный; я не преувеличу правды, сказав, что ни одна из литератур Запада не возникала к жизни с такою силою и быстротой, в таком мощном, ослепительном блеске таланта. Никто в Европе не создавал столь крупных, всем миром признанных книг, никто не творил столь дивных красот при таких неопишимо тяжких условиях. Это незыблемо устанавливается путем сравнения истории западных литератур с историей нашей; нигде на протяжении нескольких ста лет не появилось столь яркого созвездия великих имен, как в России, и нигде не было такого обилия писателей-мучеников, как у нас.

Наша литература — наша гордость, лучшее, что создано нами как нацией. В ней — вся наша философия, в ней запечатлены великие порывы духа; в этом дивном, сказочно быстро построенном храме по сей день ярко горят умы великой красоты и силы, сердца святой чистоты — умы и сердца истинных художников. И все они, правдиво и честно освещая понятное, пережитое ими, говорят: храм русского искусства строен нами при молчаливой помощи народа, народ вдохновлял нас, любите его!»⁵⁵

Воздав честь русским писателям, Горький указал на две важнейшие черты, которые их всех объединяют, несмотря на огромное различие писательских индивидуальностей. Во-первых, они были «мучениками», как говорит Горький. То есть их творчество было обличительным, оно находилось в непримиримом конфликте с господствовавшими формами социального бытия и с официальной правительственной «культурой». Иным и не могло быть великое искусство в эпоху капитализма, тем более там, где капитализм развивался в своем реакционнейшем облике. Во-вторых, русские передовые писатели, были ли они сами дворянами или разночинцами, творили «при молчаливой помощи народа». Они были голосом народной культуры, которая в преддверии социалистической формации

решительно противопоставила себя культуре господствовавших классов.

Широко развиваются в это время и музыка, и живопись. Характерно, что живопись испытывает на себе большое влияние литературы. Живопись, развивавшаяся только в своих специфических границах и «оберегавшая» себя от методов литературы, как, например, живопись импрессионистов, приобретала привкус цеховой замкнутости и уклонялась от главной магистрали большого искусства, хотя демократическое мироощущение не было ей чуждо.

И, наконец, такие искусства, как архитектура и скульптура, наиболее нуждающиеся в государственной поддержке и наименее способные к выражению критических умонастроений, переживают повсеместный упадок.

Таким образом, основная историческая закономерность художественного развития в эпоху капитализма — это поляризация двух культур, то, о чем говорит Ленин.

Истинные художественные ценности создаются в эту эпоху только культурой демократических сил. Критический реализм — то преобладающее направление, которое объединяет демократических художников в эпоху капитализма. Оно дает жизненную и эстетическую силу их протесту.

Мы видим, что и сейчас, когда в мире существуют две общественные формации — капитализм и социализм, — критический демократический реализм на Западе является передовым и плодотворным художественным течением. На фоне циничного растрепания той культуры, которая «не спорит» с капитализмом, вопреки ей, в конфликте с ней, живет честное, правдивое и художественно ценное искусство таких художников, как Лион Фейхтвангер, Чарли Чаплин, Эрих Ремарк, Грэхем Грин, Ренато Гуттузо, Джузеппе де Сантис, Эдуардо де Филиппо, и многих других.

Можно заметить преемственность между творчеством современных деятелей критического реализма на Западе и прогрессивным искусством XIX в., в частности русским искусством. Гуманистические традиции русского искусства продолжают развиваться в новых условиях. Разве не перекликается тема «простого человека», поставленная Гоголем и Пушкиным, с ведущей темой Чаплина или передовой итальянской кинематографии?

Конечно, изменившиеся исторические условия, своеобразие исторического и национального развития вносят и новые особенности в современный критический реализм. У многих художников XX в. мы явственно ощущаем налет пессимизма. Пессимизм проявляется у художников «потерянных поколений», испытавших ужасы мировых войн и охваченных тревогой перед грозящими человечеству катастрофами. Далеко не у всех, но у многих современных прогрессивных художников Запада,

непримиримых врагов фашизма, взгляд на мир омрачен дымом и дымом перенесенных и предчувствуемых бедствий. Творчество этих художников противоречиво. Порой их захватывает та же стихия трагической лихорадки, которая сводит уродливыми судорогами современное искусство формализма. Это можно видеть в творчестве Пикассо — одного из самых крупных, но и самых противоречивых художников современности.

Но другая особенность критического реализма наших дней обусловлена тем, что в мире теперь существует социалистический строй, существуют Советский Союз, Китайская Народная Республика и другие страны социалистического лагеря. Искусство социалистического реализма этих стран сильно влияет на передовое искусство капиталистических стран. В искусстве капиталистических стран возникают такие художественные течения, которые, развиваясь в русле критического реализма, вместе с тем несут в себе элементы социалистического мировоззрения и нового метода.

В этой тенденции обнаруживаются существеннейшие черты нового художественного метода. Подлинное искусство не могло и не хотело встать на позиции апологии капитализма. Всякое высокое творчество по природе своей становилось *антикапиталистическим*. В решающих битвах современности передовые художники объективно становились (а иногда и сознательно переходили) на позиции социализма. Здесь мы находимся в преддверии искусства социалистического реализма, о котором речь будет идти впереди. Важно пока подчеркнуть только, что не может быть в наше время большого искусства, которое не было бы искусством, прямо или косвенно, сознательно, а порою даже помимо воли художника, служащим делу освобождения трудящихся от капиталистического рабства.

И, наконец, в эпоху капитализма возникают прямые ростки социалистической художественной культуры, создаваемые теми деятелями искусства, которые открыто связывают свою судьбу с народом, с рабочим классом, с коммунистической партией. Таковы великий датский писатель Мартин Андерсен-Нексе, французский писатель Луи Арагон, итальянский художник Ренато Гуттузо. Социалистические идеи, несущие с собой пафос исторического оптимизма и предвестие великого, светлого, общенародного искусства, звучали и в творчестве Романа Роллана.

Так же, как в недрах капитализма родилось и выросло в могучую силу рабочее движение, в борьбе против капиталистической культуры рождается и выкристаллизовывается пролетарская культура, растет, развивается, крепнет искусство новой эры, искусство социалистического реализма.

Бурный расцвет этого искусства происходит в новую эпоху, в период победы социализма. Иными стали общественные отно-

шения, отражаемые искусством, иные, коммунистические, идеалы легли в его основу. Изменилась и роль искусства в жизни общества: впервые в истории оно открыто и целенаправленно стало служить интересам трудящихся. Все это определяет *качественное своеобразие* проявления общих закономерностей развития искусства при социализме.



Останавливаясь на главных этапах художественного развития, мы пытались уяснить частные закономерности, свойственные каждому из них.

Что же мы можем сказать на основании этого об общих исторических закономерностях искусства?

Прежде всего — весь процесс развития искусства, взятый в целом, идет в связи и в зависимости от исторического развития общества. Но при этом он имеет свою историческую функцию. Подобно тому, как наука есть движение по пути познания истины, т. е. представляет собой процесс (хотя и не прямолинейный) накопления знаний о мире и способах его практического освоения, так и искусство есть движение по пути художественного освоения мира, накопления эстетических ценностей.

Искусство закрепляет лучшие стремления человечества, «опредмечивает» их, самым фактом своего существования противится духу разрушения, утверждает созидательное начало.

Итак, внутренним нервом развития искусства было тяготение к росту и выявлению в человеке истинно человеческого.

Но этот процесс не мог быть и не был отвлеченным от жизни. Он отражал в себе все перипетии реального исторического развития, вырастал на почве противоречий своего времени, а не помимо их. В том-то и величие эстетических исканий, что их каждодневно оплодотворяет сама жизнь. Она указывает им направление и дает реальную форму эстетического идеала, актуальную для данного времени и вместе с тем добавляющую новое звено в общий ход духовного прогресса. Та или другая ступень эстетического идеала возникла на основе определенных социальных условий и в соответствии с ними. Поэтому искусство и могло выполнять роль своеобразной надстройки и использоваться в своих интересах господствующими кругами. Но эта же ступень эстетического идеала вместе с тем вызывала к жизни и культивировала новую сферу духовных запросов, общечеловеческих переживаний, гуманных чувств, расширяла духовный кругозор общества. Внутри нее развивались силы, противостоящие тому общественному порядку, которым это искусство было порождено и обусловлено. В каждом большом

стиле эпохи закономерно развивались тенденции дальнейшего поступательного движения, накапливались данные для нового качественного перехода. Поэтому так часто мы наблюдаем, что новые эстетические идеалы и отрицают предыдущий этап, отталкиваются от него, как от своей противоположности, и вместе с тем они подготовлены развитием предыдущего этапа.

Новое, прогрессивное искусство включает в себя и элемент продолжения, и элемент отрицания предшествовавшего этапа. Но конкретную борьбу оно ведет преимущественно с пережиточными, переставшими быть реалистическими явлениями художественной жизни. Это есть частное выражение в искусстве общего закона борьбы нового со старым.

В рамках одной и той же формации, при известной общности эстетических устремлений, эти устремления могут реализоваться с большей или меньшей реалистической полнотой, в зависимости от многих привходящих условий, в частности и в особенности от характера общественно-политического строя. При прочих равных условиях демократия, обеспечивающая большие гражданские права возможно более широким слоям общества, всегда благоприятна для расцвета реализма. Самые яркие примеры этому — афинская республика, Флоренция и Венеция эпохи Ренессанса. При этом политические формы, благоприятные для искусства, отнюдь не всегда бывают самими типичными для данной экономической формации и даже не самыми прогрессивными для ее развития. Часто они представляют собой или ранние стадии общественно-экономического строя, или своеобразные отклонения, или предвосхищения того, что еще не созрело. Сепаратизм городов мешал объединению Италии как национального государства, и это впоследствии сыграло роковую роль в ее истории; однако же для расцвета ренессансной культуры это был фактор положительный. В том, что такого рода «нехарактерные» явления политической жизни могут быть и часто действительно были очагом самых ярких движений в области художественной культуры, нужно видеть проявление коренной противоречивости самого классового общества и противоречивой сущности его прогресса.

Наконец, новые закономерности в развитии искусства возникают в те эпохи, когда оно становится вполне самостоятельной областью профессионального труда, когда оно не только отделяется от других форм общественного сознания, но уже всецело самоопределяется как только искусство и ничто другое. Это тоже противоречивый процесс! С одной стороны, здесь открываются более широкие перспективы свободы, гибкости, смелости, многообразия реалистических принципов, индивидуальных талантов, проявления того, что мы зовем «артистизмом», но, с другой стороны, умножаются опасности отхода искусства с пути жизненной правды. Когда искусство было далеко от того, чтобы полагать свой смысл в себе самом, было теснейшим

образом слито со всей общественной жизнью и художник являлся работником, служившим общественному делу, тогда голос искусства звучал «как колокол на башне вечевой во дни торжеств и бед народных». Но когда артист, поэт, художник оказывается предоставленным только своему искусству, когда он может продать свое творение и самый дар тому, кто пожелает его купить, возникает опасность появления льстивого, корыстного, подделывающегося, лицемерящего или просто забавляющего искусства. Все это доходит до предела в эпоху капитализма. Происходит угрожающий процесс проституирования искусства, а также и его вырождения, нигилистического самоотрицания. Но в эту же эпоху появляются великие создания собственно народной культуры, которая развивалась уже не в рамках культуры, поощряемой господствующим классом, а в прямой оппозиции к нему. И эта народная культура представляла собой предвестие новой эры в жизни человечества — эры социализма.



НАРОДНОСТЬ, КЛАССОВОСТЬ И ПАРТИЙНОСТЬ ИСКУССТВА

§ 1. Народ и искусство

роблема народности занимает одно из центральных мест в марксистско-ленинской теории искусства. Она является как бы узловым пунктом, в котором соединены художественные качества, идейное содержание и социальная функция искусства. В этом пункте происходит скрещение ряда существеннейших моментов, характеризующих исторические судьбы художественной деятельности в доклассовом, классовом и бесклассовом обществе. Через народность особенно наглядно выявляется значение искусства для всего человечества.

Произведения искусства, которые мы называем народными, с особенной силой выражают высшую ступень общественного сознания, достигнутую в данную эпоху. Это художественный ступок мыслей, чувств, страстей, общественных настроений своего времени, отражение действительного состояния общества и выражение лучших, наиболее гуманных стремлений человечества в борьбе за наиболее достойные его условия существования.

Народность есть, таким образом, качество, которое определяется связью искусства со своим временем. Но не все, что связано с данным общественным состоянием, истинно народно. Количественные факторы — массовость тех или иных явлений художественной культуры — еще не служат гарантией их подлинной народности. Как в смысле своего общественного содержания, так и в отношении художественной формы произведения обретают народность тогда, когда общественный и эстетический идеал, который лежит в основе этих произведений, выражает наиболее прогрессивные тенденции эпохи. Действительно народные произведения способны обгонять свое время, ибо содержат такие элементы, которые хотя и рождены данной эпохой, но составляют в ней то, чему суждено развиваться в будущем.

Произведения, воплощающие высшую степень народности для своего времени, обретают непреходящее значение и сохраняют свою эстетическую ценность для последующих веков. Люди более позднего времени находят в великих творениях искусства прошлого те общечеловеческие ценности, которые им близки и дороги. Искусство в этом отношении составляет как бы материализованную память всего человечества о его труде, борьбе и стремлениях к лучшему, к высшим формам общественного бытия, к наиболее совершенному развитию самого человека.

На протяжении своего долгого исторического пути человечество создало огромные художественные ценности. Они составляют всеобщее духовное богатство. Созданные одним народом, они постепенно становятся доступными и другим. Исторически последующие поколения благодаря истинно народному искусству обретают чувство преемственности. Знакомясь с великими творениями других народов, они осознают общность благородных передовых идеалов всего человечества.

Подобными качествами обладают все великие творения художественного гения. Они переходят от одного поколения к другому, как драгоценнейшая часть культурного наследия. Веками живут памятники зодчества, они становятся частью реальной обстановки, жизни народа. Художественные формы храмов, общественных зданий, домов воспитывают у людей вкус, придают особую печать своего национального духа всей культуре. Мелодический строй песен и инструментальной музыки, переходящих от поколения к поколению, несет сквозь века особую эмоциональную стихию. Легенды, сказки, мифы, предания входят в плоть и кровь народного сознания. Все это питает духовную культуру людей, служит для них постоянным источником эстетического наслаждения.

Качествами народности обладают не только произведения коллективного творчества, но и произведения отдельных выдающихся личностей, вошедшие в мировую художественную сокровищницу. Индивидуальное творчество в меньшей мере, чем творчество коллективное, становится явлением общенародным, когда все личные художественные стремления оказываются не чем иным, как преломлением всеобщих, народных эстетических идеалов. Никакая индивидуальная художественная одаренность не приведет к созданию эстетических ценностей общенародного значения, если художник не живет всем тем, что важно для общества, если его творчество не уходит своими корнями в народную жизнь, не связано с народом — творцом истории.

Невозможно перечислить тот огромный фонд художественных ценностей, которые обладают качествами народности. Строго говоря, всякое большое искусство всегда народно. Но народность эта проявляется по-разному и в разных формах, обус-

ловленных конкретными историческими условиями развития художественной культуры. Народны первобытный поэтический фольклор, трагедии Эсхила, готическое искусство, произведения Гёте и Пушкина, Домье и Репина, Маяковского и Шолохова. Нетрудно понять, что в любом из названных случаев вкладываются в это понятие несколько различные содержания, хотя есть и нечто общее, что объединяет все эти столь непохожие друг на друга художественные явления. Следовательно, необходимо дифференцировать понятие народности. Без этого оно останется лишь общей декларацией и не будет иметь конкретно-исторического содержания.

Народность проявляется в искусстве не всегда просто, нередко она обнаруживается лишь в сложных противоречиях. Эта сложность порождена условиями антагонистического общественного развития. Существо проблемы сводится к коренному вопросу о соотношении между произведениями художественного творчества и обществом, основанным на классовых принципах. Общество не едило, оно разделено на классы. Отсюда возникает ряд противоречий.

Не было никакой сложности в характере народности искусства, когда общественное развитие паходилось на той ступени, на которой художественная деятельность и наслаждение искусством составляли органическую часть жизненного уклада всех членов общества. Так было на ранних ступенях социальной эволюции в условиях первобытнообщинного строя. Но с развитием классового общества, с углублением разделения труда происходило постепенное обособление духовной, в частности художественной, деятельности от основной массы производителей материальных благ. Закабаление масс народа пагубно сказалось на возможностях художественной деятельности и эстетического наслаждения трудящихся. Даже тогда, когда подневольный народ участвовал в создании эстетических ценностей, например при строительстве храмов, дворцов, памятников, мавзолеев, пирамид и т. д., суровая эксплуатация в большей или меньшей степени лишала их творческий труд эстетической привлекательности. Люди, работавшие из-под палки, видели в этом труде проклятие.

В докапиталистических формациях, например в средние века, производительный труд еще сохраняет некоторые эстетические элементы. К. Маркс и Ф. Энгельс отмечали, что «у средневековых ремесленников еще имеет место известный интерес к своей специальной работе и к умелому ее выполнению, интерес, который мог подниматься до степени примитивного художественного вкуса»⁵⁶.

С началом развития капитализма, при переходе к мануфактурному производству даже эти элементы исчезают. «Лишенный возможности делать что-либо самостоятельно в соответствии со своими естественными дарованиями, мануфактурный рабо-

чий, — говорил Маркс, — развивает производительную деятельность уже только как придаток мастерской капиталиста»⁵⁷. Таким образом, процесс развития капиталистического производства приводит к тому, что при общем прогрессе материальной культуры и техники духовный, а следовательно, и эстетический элементы материального производства все более утрачиваются. Однако нельзя сказать, что в классовом обществе народ вообще лишается какой бы то ни было возможности художественного творчества и эстетического наслаждения.

Общественное развитие приводит к тому, что разделение труда и образование классов в обществе обуславливают распад органического единства материального и духовного производства, существовавшего на ранних ступенях общественного развития. Вследствие этого в развитом классовом обществе происходит отрыв искусства от народа и народа от искусства. Это противоречие, как указывал Ленин, может быть разрешено лишь в условиях социалистической революции.

Искусство развивается как бы в двух направлениях. С одной стороны, в народной среде продолжает бытовать искусство, которое обычно называется народным творчеством. Это народные песни, танцы, украшения, отдельные виды художественного ремесла. С другой стороны, развивается профессиональное индивидуальное художественное творчество во всем богатстве и сложности его проявлений. Плоды этого искусства оказываются доступными лишь ограниченной части общества, по преимуществу его господствующим классам.

Однако на этом основании нельзя отрицать народность профессионального искусства. Более того, передовые мастера искусства часто даже полнее и глубже отражают жизнь народа, самые коренные его интересы, чем иные произведения народного творчества. Русская демократическая культура XIX в. — культура Чернышевского и Некрасова, Репина и Сурикова, — опираясь на народное творчество, воплотила в себе народность в самой глубокой для данного исторического периода форме.

Таким образом, народность индивидуального художественного творчества, хотя и развивается в условиях противоречий, порожденных классовой структурой общества, тем не менее представляет собой важнейшую форму выражения народных идеалов в искусстве.

Реакционные господствующие классы утверждают, что это исторически возникшее противоречие является извечным и непреодолимым. Идеологи упадочного буржуазного искусства эпохи империализма считают подлинным лишь такое искусство, которое доступно только немногим избранным. Правда, ныне далеко не все представители современной реакционной эстетической мысли прямо и открыто высказывают это свое мнение,

но суть дела от подобной терминологической дипломатии или демагогии, конечно, не меняется. Одни по тем или иным тактическим причинам спорят в завуалированной и несколько «смягченной» форме, тогда как откровенные представители идеологической реакции говорят достаточно ясно и определенно. Так, Хосе Ортега-и-Гассет писал, имея в виду рождение некоего «нового искусства», которому он мог бы наконец отдать все свои симпатии: «Это будет искусство касты, а не демократическое искусство. Вот почему новое искусство делит людей на два класса индивидов: тех, кто понимает его, и тех, кто не понимает; то есть художников и не художников. Новое искусство — это искусство для художников...»⁵⁸ Здесь совершенно недвусмысленно провозглашается единство антидемократизма с эстетством и «чистой художественностью» в искусстве.

В противовес этому прогрессивные мыслители с давних пор утверждали, что искусство имеет смысл лишь тогда, когда создаваемые им идейные и эстетические ценности доступны народным массам. Особенно большая заслуга в постановке этого вопроса принадлежит французскому философу-просветителю XVIII в. Жан-Жаку Руссо. Он считает нормальным лишь тот общественный строй, при котором в условиях всеобщего равенства художественная деятельность неразрывно связана с жизнью и бытом народных масс. Будучи идеологом революционной буржуазной демократии XVIII в., Руссо выяснил, что в так называемом цивилизованном обществе искусство становится достоянием тунеядцев, принадлежащих к господствующему классу. С большой остротой Руссо показал, что общественный прогресс сопровождался наряду с другими противоречиями отрывом искусства от народа. Констатация сложившегося положения была у Руссо правильной. Однако выводы, которые он сделал из этого положения, отличались двойственностью. Предвосхищая аналогичные воззрения Л. Толстого, Руссо отрицает объективную ценность того искусства, наслаждение которым доступно лишь малочисленной верхушке общества. Он не сумел увидеть, что и в условиях классового антагонизма передовое искусство продолжает быть народным, выражая в конечном счете исторические интересы трудящихся масс.

Руссо отнюдь не отвергал необходимость эстетического элемента в жизни. Наоборот, он его утверждал и настаивал на том, что художественная деятельность должна войти составной частью в общественный быт свободного государства, о котором он мечтал. Вот что он писал по этому вопросу, предвидя, что его обвинят в отрицании искусства вообще: «Как? Следовательно, республике не нужны зрелища? Напротив, очень нужны. Именно в республиках они родились, именно под сенью республики они расцветают в истинно праздничном блеске.

...У нас есть много народных празднеств. Если их будет еще больше, я буду только рад этому. Но откажемся от этих спектаклей для избранных, которые уныло зазирают небольшое количество людей в какой-то темной пещере, которые держат их, испуганных и неподвижных, в молчании и бездействии, которые представляют взорам лишь зрелище темниц, ударов кнжжала, солдат, лишь удручающие картины неравенства и рабства.

Нет, счастливые народы, не таковы ваши празднества! Вы должны собираться под открытым небом, на чистом воздухе и предаваться сладкому чувству своего счастья. Пусть ваши развлечения не будут ни изнеженными, ни преследующими корыстные цели. Пусть их не отравляет даже тень принуждения или выгоды, пусть они будут свободными и великодушными, как и вы сами, пусть солнце освещает ваши невинные зрелища.

[...]Каковы же будут эти зрелища?.. Где царствует свобода, там довольно собраться согражданам, чтоб водарились и веселье. Поставьте посередине площади столб, украшенный цветами, соберите вокруг него народ — и празднество возникнет само собой. Сделайте еще лучше — сделайте зрителей одновременно и актерами; сделайте так, чтобы каждый видел себя в других и любил всех, как себя, и это еще больше объединит всех»⁶⁹.

То, что Руссо говорил применительно к театру, он распространил на все виды художественной деятельности. Когда он говорит, что в народном театре зрители должны быть одновременно и актерами, он подразумевает под этим участие народа в художественной деятельности, в создании произведений искусства и в наслаждении ими. Он связывает свой идеал искусства со свободным общественным строем, основанным на естественном равенстве людей. Выдвинутая Руссо идея является в высшей степени прогрессивной, так как она утверждает действительную народность искусства и всякой художественной деятельности. Однако, отвергая социальное неравенство и призывая «вернуться к природе», Руссо вместе с тем отрицал те формы искусства, которые развились непосредственно не в народной среде. Вот почему он считал необходимым упразднить их.

Идеи Руссо оказали значительное влияние на классическую немецкую идеалистическую эстетику, в особенности на Шиллера и Гегеля. Шиллер, как и Руссо, остро чувствовал противоречия развития культуры в условиях классовой цивилизации.

Шагом вперед по сравнению с Руссо было признание Шиллером невозможности вернуть человечество к пройденным первобытным формам духовной культуры. Если Руссо во имя равенства готов был отказаться от благ новейшей культуры, то

Шиллер считал, что надо не отказываться от них, а поднять всех людей до того уровня, когда они смогут наслаждаться этими благами. Однако Шиллер решал эту проблему в идеалистически извращенной форме, считая, что сначала надо поднять уровень эстетического сознания, а это затем приведет к преобразованию реальных условий общественного бытия.

Гегель в своей «Эстетике» выдвинул ряд существенных положений, связанных с народностью. Он со всей категоричностью утверждал, что «искусство существует не для небольшого замкнутого круга, не для немногочисленных очень образованных людей, а в целом для всего народа»⁶⁰. Народность является для Гегеля важнейшим критерием ценности художественных произведений.

Гегелю, в частности, принадлежит постановка вопроса об историчности в развитии народности, о соотношении между разными стадиями и различными степенями народности в искусстве. Основной недостаток его концепции народности заключался в том, что, как это вытекало из всего его учения о развитии абсолютного духа, художественное сознание должно было уступить место философскому. Иначе говоря, Гегель считал, что общенародное и общечеловеческое развитие художественной культуры шло по нисходящей линии. Говоря о распаде эстетического идеала по мере развития «гражданского» (классового) общества, он глубочайшим образом заблуждался, не видя перспектив нового расцвета художественной культуры, как культуры общенародной.

Идей Руссо были в некоторой мере восприняты и теоретиками романтического искусства. Однако у консервативных романтиков положения Руссо приобрели совершенно иную окраску под влиянием реакционной политической идеологии теоретиков этого движения.

Романтическое движение на первом этапе развития представляло собой идеологическую реакцию, направленную против французской революции и просветительства. Если просветители XVIII в., утверждая принцип народности, связывали его с общими целями буржуазно-демократического движения эпохи, то романтики понимали народность совершенно иначе. Для них идеалом являлось феодальное средневековье.

Теоретики романтизма углубили антибуржуазные стороны теории народности. Они констатировали враждебность капиталистического общества искусству. Однако реакционные романтики критиковали буржуазное общество не с позиций передовой демократии, а с точки зрения классов, которые сходили с исторической арены под напором капиталистического развития. Правильно утверждая, что буржуазное общество враждебно красоте, романтики считали, что только в условиях феодализма эстетические элементы проникали во все стороны жизни общества. Они говорили об эстетических элементах религиозного культа

католической церкви (Шатобриан), идеализировали нравственный облик рыцарства (Ф. В. и А. В. Шлегели).

Понимание народности у этого направления романтиков было реакционным, так как они хотели повернуть все общественное развитие вспять. Их эстетические идеалы также несли на себе печать реакционности.

О враждебности капитализма искусству говорили и революционные романтики, но при этом они отвергали феодальные политические тенденции реакционных романтиков. Для них, как и для просветителей XVIII в., идеалом оставались республики античного мира. Народность в их понимании требовала как неперемennого условия гражданского равенства и общественной свободы. Утверждение революционной народности искусства получило особенно яркое выражение у английского поэта-романтика Шелли, разделявшего идеи утопического социализма («В защиту поэзии»).

Таким образом, теоретическая мысль XVIII—XIX вв. очень много сделала для выяснения противоречий в развитии художественной культуры в условиях классовой цивилизации. В центре внимания оказалась проблема доступности искусства народным массам, проблема духовной экспроприации трудящихся.

Однако даже демократически настроенные мыслители не могли до конца вскрыть сущность этих противоречий, как не могли они и показать, в чем заключается народность передового искусства, в каких формах она обнаруживает себя в условиях капиталистического общества. Русские революционные демократы вплотную подошли к выяснению народности содержания передового искусства на основе анализа демократической русской литературы, народность которой выразилась, как известно, особенно ярко и отчетливо. Но только марксизм сумел до конца вскрыть проблему народности искусства, связав ее с теорией социалистической революции, которая, в частности, разрешает и то противоречие, о котором говорилось выше,— отрыв искусства от народа и народа от искусства.

Чтобы открыть неограниченные возможности для свободного развития искусства в духе подлинной народности, чтобы сделать вместе с тем доступными народу все сокровища искусства, созданные в условиях классового гнета, необходимо, как показали Маркс и Энгельс, прежде всего социалистическое преобразование всего общественного строя. Только в социалистическом обществе можно достигнуть высшей ступени народности искусства, т. е. такого положения, когда создание художественных ценностей и наслаждение ими будут доступны всему народу. Именно социалистический строй, впервые обеспечивая каждому члену общества свободу развития его способностей, открывает широчайшие возможности для расцвета талантов,

Создаются условия, когда, как выражались основоположники марксизма, «каждый, в ком сидит Рафаэль, должен иметь возможность беспрепятственно развиваться»⁶¹.

Что же касается развития техники, которую романтики считали принципиально антихудожественной, то она при определенных общественных условиях не только не является препятствием для развития искусства, но, наоборот, играет важнейшую роль в его распространении. Энгельс писал об этом: «...Именно благодаря этой промышленной революции производительная сила человеческого труда достигла такой высоты, что стало возможно — впервые за время существования человечества — при разумном разделении труда между всеми не только производить в размерах, достаточных для обильного потребления всех членов общества и для богатого запасного фонда, но и предоставлять каждому достаточно досуга, чтобы можно было из исторически унаследованной культуры — науки, искусства, форм общежития и т. д. — воспринять все то, что действительно имеет ценность, и не только воспринять, но и превратить это из монополии господствующего класса в общее благо всего общества и способствовать дальнейшему его развитию. В этом-то и заключается решающий пункт»⁶².

Именно высокая степень индустриального развития в социалистическом обществе и открывает реальные возможности для того, чтобы искусство стало неограниченно доступно народу. Великая Октябрьская социалистическая революция в СССР и социалистические преобразования в странах народной демократии дали полную возможность искусству обрести самую широкую аудиторию.

В свое время революционер-демократ Добролюбов в работе «О степени участия народности в развитии русской литературы» убедительно показал, что подлинно народные художественные ценности, созданные гениями русской литературы, в сущности недоступны народу. Поэт Некрасов мечтал о том времени, когда мужик понесет с базара книги Белинского и Гоголя. Социалистическая революция впервые создала для этого общественные и материальные предпосылки.

Великий основатель первого в мире социалистического государства В. И. Ленин считал решение этой проблемы важнейшей задачей. Он обобщил и выразил с предельной ясностью центральное в проблеме народности: «...Важно не наше мнение об искусстве. Важно также не то, что дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам общего количества населения, исчисляемого миллионами. Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»⁶³.

Завет Ленина лег в основу политики Коммунистической партии. Осуществление этого принципа уже принесло и приносит свои замечательные плоды.

До сих пор рассматривался вопрос об условиях, в которых осуществлялась народность искусства в классовых антагонистических обществах, об отношении художественной культуры к народным массам — создателям всех материальных и духовных благ, которыми располагает человечество.

Теперь необходимо познакомиться с тем, что же представляет собой народность искусства по существу, по своему идейно-художественному содержанию?

Как уже указывалось, со времени разделения общества на классы развитие художественной культуры идет по двум руслам: искусство развивается как народное творчество, во-первых, и как индивидуальное творчество (его нередко называют также «ученым» искусством), во-вторых. Если первое продолжает непосредственно бытовать в самих массах, то «ученое» искусство в большей или меньшей степени — в зависимости от конкретных исторических условий — не доходит до основной массы трудящихся.

Выше уже было сказано, что это обстоятельство ни в какой мере не умаляет народности передового искусства. Следовательно, возникает необходимость понять, в чем и как эта народность обнаруживается в произведениях народного творчества и «ученого» искусства.

Вопрос о взаимоотношении двух указанных потоков развития искусства был давно поставлен теоретической мыслью. Представители демократической просветительской идеологии выдвинули положение о том, что художественное творчество должно развиваться на основе идей и художественных форм, выработанных народным сознанием. Однако среди просветителей существовало два взгляда на этот вопрос. Лессинг утверждал, что искусство должно питаться народными корнями, но это не означало, по его мнению, необходимости возврата к примитивным формам художественного творчества. Художник, по мнению Лессинга, должен сочетать элементы народного творчества с идеями наиболее прогрессивного характера и, обрабатывая народные сюжеты и темы, пользоваться всем арсеналом художественных средств, выработанных в процессе эволюции искусства, тем самым возводя и самую народность на высшую ступень.

В отличие от него Ж.-Ж. Руссо, как известно, выдвигал идею возврата к первоначальным художественным формам, сохранившимся в патриархальных массах. Руссоистский взгляд был подхвачен и возведен в принцип многими романтиками. Так, они считали, что народная песня превосходит индивидуальное поэтическое творчество. Поэтому они требовали, чтобы поэты вернулись к формам непосредственно «простонародной»

поэзии. В ту эпоху это требование было до некоторой степени прогрессивным, и оно действительно сыграло положительную роль в возрождении поэзии в конце XVIII и начале XIX в.

Однако, если и верно, что поэзия, как и всякое поэтическое творчество, должна быть тесно связана с народными истоками, это не означает, что только те формы искусства обладают действительной народностью, которые непосредственно бытуют в народной среде.

Русские революционные демократы глубоко и всесторонне разработали теорию народности искусства, показав, в частности, какие формы приобретает она в творчестве, не являющемся непосредственным достоянием трудящихся масс. Народность передового искусства не подлежит для них сомнению. Они преодолели односторонность романтиков и сумели поставить проблему диалектически. Вопрос этот получил глубокую разработку у Белинского.

«Для всякого народа,— пишет Белинский,— есть две великие эпохи жизни: эпоха естественной непосредственности, или младенчества, и эпоха сознательного существования. В первую эпоху жизни национальная особенность каждого народа выражается резче, и тогда его поэзия бывает по преимуществу народной. В этом смысле народная поэзия отличается резкою особенностью и потому более доступна уразумению всей массы своего народа и более недоступна для других народов. Русская песня сильно действует на русскую душу и нема для иностранца и не переводима ни на какой другой язык. Во вторую эпоху существования народа его поэзия делается менее доступною для массы народа и более доступною для всех других народов»⁶⁴.

Какой же из этих двух видов поэзии является более высоким? На это Белинский дает диалектический ответ. «Художественная поэзия,— пишет он,— всегда выше естественной, или собственно народной. Последняя есть только младенческий лепет народа, мир темных предощущений, смутных предчувствий; часто она не находит слова для выражения мысли и прибегает к условным формам — к аллегориям и символам; художественная поэзия есть, напротив, определенное слово мужественного сознания, форма, равновесная заключающейся в ней мысли, мир положительной действительности; она всегда выражается образами определенными и точными, прозрачными и ясными, равносильными идее»⁶⁵.

Высшую ступень народности Белинский видел в способности искусства отражать коренные интересы народных масс, быть орудием борьбы за свободу трудящихся, развивать передовые идеи в их наиболее полном и последовательном для каждой эпохи выражении. Народно такое искусство, которое способствует прогрессу общества на пути к его конечному освобождению.

Этим требованиям, по мнению Белинского, отвечало творчество Пушкина. Анализ творчества Пушкина Белинским — замечательный пример глубоко диалектического подхода к проблеме народности искусства. Он прекрасно понимал, что нельзя свести народность «ученого» искусства к подражанию «простонародным» образам, и вместе с тем показал, как благотворно для художника обращение к истокам народного творчества. Говоря о связи народности художника с передовыми, освободительными идеями своего времени, Белинский очень тонко подметил, что народность Пушкина обнаруживается и в той роли, какую его творчество сыграло в идейном воспитании передового русского общества. Основная мысль Белинского сводится к тому, что народность искусства определяется прежде всего его значением для поступательного развития общества.

Белинский далек от того, чтобы относиться к народному творчеству с пренебрежением. Он видит присущие ему достоинства и отмечает, что в народном творчестве есть своя ценность, невосполнимая высокоразвитым искусством: «...в народной, или естественной, поэзии есть нечто такое, чего не может заметить нам художественная поэзия»⁶⁶.

Объясняя тайну обаяния народного творчества, Белинский говорит, что оно отражает «младенческий период» развития человечества. Даже при наличии высокого искусства мастеров поэзии, музыки и т. д., возникшего в период исторической зрелости человечества, творчество самих народных масс доставляет эстетическое удовольствие. Это происходит оттого, что «младенчество есть необходимый и разумный период нашего существования, который бывает только раз в жизни и больше не возвращается... Так и для народа: он всё тот же и в эпоху разумного сознания, как и в эпоху непосредственного чувства; но его непосредственное чувство было почвою, из которой возник и развился цвет и плод его разумного сознания. Всё последующее есть результат предыдущего: разумная мысль часто есть только сознанное предание темной старины, а знание часто есть только уясненное предчувствие; а страна мифов и таинственных предречений есть страна, полная очарования и чудес... В художественной поэзии заключаются все элементы народной, и сверх того еще есть нечто такое, чего нет в народной поэзии: однако ж, тем не менее народная поэзия имеет для нас свою цену так, как она есть, в ее чистом, беспримесном элементе, в ее простой, безыскусственной и часто грубой форме»⁶⁷.

Эти суждения Белинского напоминают известное высказывание Маркса о народной эпической поэзии древних греков. Маркс говорил, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Однако тот факт, что эти формы общественной жизни, породившие данное искусство, давно исчезли, не препятствует тому, что возник-

шие тогда произведения продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца.

При принципиально одинаковом отношении к народному творчеству, высоко ценимому обоими мыслителями, Маркс решает проблему народности иначе, нежели Белинский. Он ставит ее на последовательно социально-историческую почву, связывая решение этой проблемы со всем комплексом вопросов классового развития общества и отражения этого развития в идеологии.

Буржуазное общество всячески подавляет те формы народного творчества, которые порождены патриархальным укладом жизни. Оно фактически создает условия, при которых народное творчество оказывается обреченным на гибель. Так, например, капиталистическая экспроприация английского крестьянства в конце XVIII в. привела к тому, что вместе с гибелью прежнего сельского уклада стали исчезать и те формы народного творчества, которые бытовали до этого в деревне. То же самое происходило и в других странах вследствие развития капитализма в сельском хозяйстве. Крупное машинное производство, разорая ремесленников, приводило к уничтожению и тех видов ремесла, которые были связаны с искусством.

Это отнюдь не означает, что революционность народных масс не получала своего выражения в художественном творчестве. История знает множество примеров боевых, полных протеста произведений, в которых глубоко отражены народные движения. Маркс и Энгельс проявляли большой интерес к этому виду народного творчества. В их произведениях имеется ряд ценных суждений о рабочей и революционной поэзии, представляющих большое теоретическое значение.

Энгельс назвал «Марсельезой» гимн крестьянской войны в Германии XVI в. «Господь — наша крепость». Но при этом он отмечал: «...Хотя текст и мелодия этой песни проникнуты уверенностью в победе, тем не менее в настоящее время ее нельзя и не следует воспринимать в этом смысле»⁶⁸. Энгельс имеет в виду, что эта песня, будучи боевой и революционной для своего времени, т. е. для эпохи крестьянских восстаний против феодального ига, перестала быть революционной в новых общественных условиях, когда основным конфликтом общества стало противоречие между трудом и капиталом.

Маркса и Энгельса чрезвычайно интересовали те произведения народного песенного творчества, в которых проявилось более или менее ясное осознание классовых противоречий. Именно этим привлекла внимание Энгельса стародатская народная песня «Барин Тидман», которую он перевел в 1865 г. на немецкий язык и опубликовал в «Социал-демократе». Он же обратил внимание на песню Эдуарда П. Мида из Бирмингама «Царь-пар», сказав, что это «стихотворение, выражающее

взгляд самих рабочих на фабричную систему... верно передает господствующее среди рабочих настроение»⁶⁹.

К. Маркс также отмечал значение песен рабочих как выражение их классового сознания. С этой точки зрения он особо выделил боевую песню силезских ткачей, восставших против своих угнетателей. Маркс писал, что «Песня ткачей» — это «смелый клич борьбы, где нет даже упоминания об очаге, фабрике, округе, но где зато пролетариат сразу же с разительной определенностью, резко, без церемоний и властно заявляет во всеуслышание, что он противостоит обществу частной собственности. Силезское восстание *начинает* как раз тем, чем французские и английские рабочие восстания *кончают*, — тем именно, что осознается сущность пролетариата»⁷⁰.

Основоположники марксизма не закрывали глаза и на черты ограниченности, которые были присущи произведениям такого рода. «Вообще говоря, — писал Энгельс, — поэзия прошлых революций, за исключением «Марсельезы», редко производит революционное впечатление в позднейшие времена, так как, для того чтобы воздействовать на массы, она должна отражать и предрассудки масс того времени. Отсюда — религиозная чепуха даже у чартистов»⁷¹.

Объективно оценивая народное песенное творчество, Маркс и Энгельс придавали ему большое значение как свидетельству творческих сил трудового люда и его стремления создать искусство, отвечающее классовым интересам трудящихся.

Большое внимание к массовой революционной песне проявлял В. И. Ленин. Это мы знаем из воспоминаний Н. К. Крупской и других его соратников. Он любил революционные песни и сам участвовал в их хоровом исполнении. Об интересе В. И. Ленина к народному творчеству говорит его статья «Развитие рабочих хоров в Германии». В ней Ленин пишет о том, что рабочая песня стала средством пропаганды социализма в Германии, Франции и в некоторых других странах. Он отмечает, что буржуазия, сознавая действенность этой песенной пропаганды, препятствует развитию рабочих хоров.

В другой статье — «Евгений Потье», — посвященной памяти французского поэта-рабочего, автора «Интернационала», Ленин пишет о могучей силе великой революционной песни. Он называет Потье «одним из самых великих пропагандистов посредством песни»⁷².

Дореволюционная большевистская «Правда» печатала на своих страницах стихотворения рабочих. Великий пролетарский писатель М. Горький также с большим вниманием относился к творчеству пролетарских поэтов-самоучек.

Все это говорит о том, что марксистско-ленинская эстетика придает народному творчеству, в особенности такому, в котором выражается растущее революционное сознание народных масс, большое значение.

Только социалистический строй создает исключительно благоприятные условия для развития народного творчества. Наглядным примером этого являются те мероприятия, которые осуществлены Советским государством для поддержания и развития художественной самодеятельности народных масс. Государство взяло на себя заботу о сохранении разных видов народной художественной деятельности, имеющей древние корни. Были созданы государственные ансамбли народной песни и пляски различных национальностей, оказана поддержка всем видам художественного ремесла. Свидетельством заботы о развитии лучших традиций народного искусства является, например, замечательный расцвет художественной артели народных живописцев палехской школы, успехи Государственного ансамбля народного танца под руководством И. Моисеева, создание кукольных театров и т. д.

Социалистическое общество не только сохраняет лучшие традиции народного творчества. Наша культура обогащает художественную деятельность народных масс, вносит в нее новые идеи и художественные формы. Благодаря этому народное творчество поднимается на более высокий уровень, преодолевая сохранявшиеся в нем элементы патриархальной отсталости.

Широкое развитие художественной самодеятельности в нашей стране представляет собой реальный шаг в направлении всестороннего подъема эстетической культуры народа и органического слияния традиционных форм народного творчества с самыми высокими достижениями новейшей художественной культуры. Подъем материального благосостояния, улучшение условий труда и жизни трудящихся, установление самого короткого в мире рабочего дня и самой короткой рабочей недели, широкое народное образование создают почву для невиданного подъема культуры, всестороннего духовного развития трудящихся и удовлетворения всех их духовных потребностей. На этой почве вырастет «новое, великое коммунистическое искусство» (Ленин).

Развернутое строительство коммунизма создает условия для развития общественных форм деятельности во всех сферах материальной и духовной жизни страны. В связи с этим дальнейшее развитие искусства приобретает новый характер. В настоящее время получают большое распространение все формы массовой художественной самодеятельности — театры, оперные и балетные ансамбли, симфонические оркестры, хоры и т. д., — создаваемые на общественных началах. Широкое привлечение трудящихся к этим формам массовой самодеятельности, помощь им со стороны квалифицированных деятелей искусства является важнейшим средством выявления и развития новых талантов, которыми так богаты народы нашей Родины.

Проводимые смотры художественной самодеятельности свидетельствуют о том, что некоторые коллективы по своему уровню приближаются к профессиональным.

Широкий размах художественной самодеятельности становится мощным фактором подъема всей социалистической культуры народов, развивающейся в многообразных национальных формах.

В настоящее время различные коллективы художественной самодеятельности обслуживают многие десятки миллионов трудящихся. Они пропагандируют искусство, которое близко и понятно массам, воспитывает их в духе коммунистической морали и гуманизма, вооружает передовыми идеями Коммунистической партии и вдохновляет на борьбу за построение коммунизма.

Мы рассмотрели, таким образом, в чем состоит народность творчества самих масс. Теперь мы обратимся к раскрытию сущности народности «ученого» искусства.

§ 2. Народность и классовость искусства

На протяжении большей части истории развитие искусства протекало в условиях разделения общества на классы. Общеизвестно, что социальное бытие классов порождало различия и противоречия в их идеологии. Произведения искусства, которые создавались в таких условиях, не могли не быть выражением понятий и вкусов, присущих тому или иному классу. Рассмотрим в определенной последовательности такие вопросы: являются ли языческие храмы античной Греции или католические соборы средневековой Европы произведениями, обладающими качествами народности? Можем ли мы считать народными произведения, в которых героями являются люди, принадлежащие к верхушке рабовладельческого, феодального или буржуазного общества, такие, как, например, Эдип, Роланд, Гамлет, Пьер Безухов, Егор Булычов? Как согласовать явные признаки определенной классовой идеологии в великих произведениях искусства с их народностью? Мы увидим, что народность была и остается качеством великих произведений искусства. Это ни в какой мере не противоречит тому, что в этих произведениях отражаются определенные классовые взгляды.

Деление общества на классы порождает идеологию, соответствующую взглядам, понятиям и интересам определенных классов. Народное творчество в условиях классового общества также обладает признаками определенной классовой идеологии. Крестьянское народное творчество отражает типичные черты идеологии класса, в среде которого оно возникло. В этом отношении оно отличается от идеологического содержания искусства другого трудового класса — пролетариата.

В условиях феодализма и капитализма в силу того закона, что мысли господствующего класса являются в каждую эпоху господствующими мыслями, взгляды и понятия людей из народной среды в большей или меньшей степени несут на себе печать влияния господствующей идеологии. Это проявляется и в народном творчестве, отражающем предрассудки, воспитываемые в массах эксплуататорскими классами. Таковы, например, религиозные мотивы в народном творчестве крестьянства и даже некоторых слоев пролетариата. Отрепиться от этих предрассудков можно только при условии развития классового самосознания трудящихся. В народном творчестве рабочих это происходит под воздействием социалистической идеологии, в крестьянском творчестве — под влиянием революционной идеологии пролетариата. Процесс освобождения от предрассудков очень наглядно проявился во время социалистической революции в нашей стране. Его можно проследить, в частности, на песенном творчестве рабочих и крестьян, например в частушках.

В среде самого господствующего класса эксплуататоров происходит разделение труда, которое приводит к тому, что внутри этого класса одна часть его выступает в качестве мыслителей. Как указывают Маркс и Энгельс, «такое расщепление может разрастись даже до некоторой противоположности и вражды между обеими частями, но эта вражда сама собой отпадает при всякой практической коллизии, когда опасность угрожает самому классу, когда исчезает даже и видимость, будто господствующие мысли не являются мыслями господствующего класса...» ⁷³

Однако мысли господствующего класса не являются решающим идеологическим фактором, влияющим на развитие искусства. Наряду с господствующим классом в буржуазном обществе существуют и революционные силы, обладающие своей идеологией. Это и имеют в виду классики марксизма, говоря, что «существование революционных мыслей в определенную эпоху уже предполагает существование революционного класса...» ⁷⁴

Вообще в классовом обществе неизбежно появление в искусстве различных точек зрения. Классовая борьба, происходящая в обществе, в той или иной форме и степени отражается искусством. Но это отражение бывает сложным и не всегда непосредственным.

Нельзя сказать, что содержание произведений искусства полностью определяется идеологической направленностью взглядов автора. Всякое истинно художественное творение в большей или меньшей степени отражает реальные закономерности своего времени. Его предметом является вся жизнь или ее отдельные существенные стороны. Объективное содержание произведений искусства имеет первостепенную важность. Но

еще не бывало так, чтобы в творениях художников не выражались их субъективные взгляды, а иногда даже заблуждения или предвзятости, порожденные условиями их времени. Поэтому неизбежно возникает вопрос о правильной методологии анализа классового содержания произведения искусства.

Писатель или художник отнюдь не обязательно выражает в прямой форме приверженность позициям своего класса. Иногда его позиция получает выражение в сложной опосредованной форме, через утверждение тех или иных идей, которые в конечном счете присущи именно данному классу.

При этом следует иметь в виду диалектику истории классового общества, которая проявляется в том, что на определенных ступенях развития новый, поднимающийся господствующий класс, воплощая прогрессивные тенденции социальной эволюции, выступает как выразитель интересов большей части общества, в том числе и его угнетенных низов. Так было, например, в эпоху подъема феодализма, и это получило отражение в поэзии и искусстве, где феодальный герой выступал в качестве носителя передовых нравственных идеалов всего народа. Сходное наблюдалось и в эпоху подъема буржуазной демократии, когда идеал гражданского равенства и свободы утверждался в романах, драмах и картинах, где лучшие человеческие начала воплощались в образах людей «третьего сословия», т. е. буржуа.

Нужно, следовательно, различать конкретные исторические условия проявления классовости в искусстве. Исходя из учения В. И. Ленина о двух культурах в каждой нации, необходимо определить, что в данную эпоху составляет реакционную культуру и что — демократическую, обладающую действительно народным содержанием. Благодаря этому мы избежим тех ошибок, которые возникают от внеисторического вульгарного социологизирования.

Когда Боккаччо в своем «Декамероне» обличает безнравственность духовенства, он тем самым борется с реакционными, подлинно народными позициями против церкви, являющейся опорой феодального строя. Когда Томас Мор в «Утопии» создает картину идеального государства, где нет частной собственности, он выступает противником и феодального и буржуазного общества, защитником прав и интересов трудящихся.

Протест против сословного неравенства проявлялся и в том случае, когда писатели изображали трагедию любви молодых людей, которые не могли соединиться в браке из-за неравенства своего общественного положения («Коварство и любовь» Шиллера). Изображение неравного брака и трагической коллизии, возникающей на почве этого, содержит в себе осуждение системы общественных отношений, враждебных истинной человечности («Анна Каренина» Л. Толстого). Таким образом, изображая любую сферу жизни, художник проявляет то

или иное отношение к существующим в обществе порядкам, нравам, обычаям, идеям и т. д.; через это отношение в конечном счете выражается позиция определенных классов и характер связи художника с народом, с его интересами.

В литературе и изобразительных искусствах нередко выражением классовых позиций был выбор определенных героев. Так, в противовес дворянской живописи, изображавшей лишь представителей господствующего класса, Венецианов ввел в живопись изображение крепостных крестьян.

Но даже и сравнительно «нейтральное» изображение человеческого облика имеет определенное идеологическое значение. В средневековом изобразительном искусстве преобладало изображение человека, в котором подчеркивались духовные элементы его природы. Это находилось в связи с религиозной идеологией феодального общества, утверждавшей аскетизм, пренебрежение к материальным и физическим потребностям человека. Искусство эпохи Возрождения, проникнутое гуманистической идеологией, стремилось к гармонии физических и духовных качеств человека, что проявилось в картинах и скульптурах великих мастеров Ренессанса: Рафаэля, Леонардо да Винчи, Микеланджело.

Таким образом, история искусства показывает, что классовая идеология самым различным образом проявляется в художественных произведениях. Марксистский анализ явлений искусства обнаруживает глубокий социальный смысл, содержащийся в творениях, даже очень далеких по предмету изображения от прямой связи с социальными проблемами.

Обращаясь к современности, мы увидим, что упадочное искусство реакционных классов выражает свою антинародную сущность не только тогда, когда в прямой и откровенной форме декларирует реакционные общественно-политические взгляды, но и тогда, когда дает извращенное изображение человеческой природы, показывает разные психические аномалии, возбуждая нездоровые чувства.

Рассматривая вопросы народности, классовости и партийности, мы постоянно сталкиваемся с проблемой мировоззрения писателей и художников. Мировоззрение и творчество неразрывны. Подлинное искусство не может возникнуть на почве ложного мировоззрения. В основе великих произведений всегда лежат идеалы гуманизма, вера в жизнь и в человека, убеждение в способности разума понять действительность, страстное негодование против социального зла, мечта о наиболее благоприятных условиях для развития человеческой личности. Все это в сущности и есть мировоззрение. Если говорят о наличии у тех или иных писателей и художников консервативных или реакционных взглядов, то это не значит, что их мировоззрение насквозь проникнуто реакционными идеями. Бальзак был легитимистом. Но разве этим исчерпывается характеристика его

мировоззрения? Кто, как не он, показал страшную силу золота в общественной жизни? Кто может сравниться с Бальзаком в обличении буржуазного корыстолюбия?

Отсюда необходимо сделать вывод, что мировоззрение художника охватывает все вопросы жизни. При этом нельзя отождествлять мировоззрение в широком смысле слова с ошибками, заблуждениями и реакционными извращениями, которые возникали порой в умах великих творцов под влиянием определенных исторических условий.

Эти заблуждения оказывали, разумеется, свое влияние и на искусство таких художников, как Л. Толстой (например проповедь «непротивления» в некоторых его художественных произведениях), но не они, а сильные стороны мировоззрения, питаемые истинным пониманием потребностей жизни народа, являлись основой великого искусства этих мастеров.

Итак, рассматривая явления искусства с научной, марксистской точки зрения, нельзя не прийти к выводу, что в классовом обществе они неизбежно несут на себе печать классовых взглядов. История общественной жизни показывает, что искусство всегда участвовало в классовой борьбе. В некоторые эпохи роль искусства в классовой борьбе была особенно велика. Это наглядно проявляется, например, в периоды идеологической подготовки социальных переворотов. Так, например, в канун буржуазной революции во Франции XVIII в. литература, театр, изобразительные искусства и даже музыка в руках художников просветительского направления стали могучим средством идейного воспитания общества и его подготовки к приближающейся революции. В России в XIX в. поэзия Пушкина, Лермонтова, Некрасова, романы и повести Гоголя, Тургенева, Чернышевского, Л. Толстого, драмы Островского, живопись Крамского, Сурикова, Репина, музыка Глинки, Чайковского, Бородина, Даргомыжского, Римского-Корсакова сыграли огромную роль в развитии социального самосознания, в пробуждении протеста против общественной несправедливости. В период революций искусство также играет самую активную роль в общественной жизни. Социалистическая революция в нашей стране дала примеры непосредственного, боевого участия художников в происходившей борьбе. Революционная поэзия В. Маяковского, сатира Д. Бедного, плакаты Д. Моора и В. Дени были фактами боевого революционного искусства, сыгравшими значительную роль в гражданской войне.

Современное искусство является классовым не только в капиталистических, но и в социалистических странах. Там, где еще существуют антагонистические классы, это само собой разумеется. Но можно ли говорить о классовости советского искусства?

Поскольку в СССР антагонистических классов нет, у нас не может быть различных классовых тенденций в искусстве.

Н. С. Хрущев указывал, что в советской литературе не может быть нескольких течений, а существует лишь одно течение — советское. В социальном отношении наше искусство отражает морально-политическое единство народа, строящего коммунизм под руководством Коммунистической партии.

Но нельзя сказать, что советское искусство не имеет классового характера. Советское искусство развивается в мире, где наряду с социалистической системой еще существует система капиталистическая. Наше искусство является классовым в том смысле, что оно выражает идеологические позиции социалистического рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции, иными словами, всего советского народа, противостоящие на мировой арене классовой идеологии и классовому искусству империалистической буржуазии. Конечно, эта классовость иная, чем в условиях антагонистического общества. В пределах нашей страны социалистическое искусство общенародно не только потому, что оно является безраздельным достоянием всего народа, но и потому, что отражает интересы и идеалы всех сознательных членов общества, представителей всех его социальных сил. Социализм создал монолитное единство общества, выкованное в революционной борьбе и практике строительства коммунизма, выражаемое в идеях партии, ведущей народ от победы к победе. Вот почему классовость и народность в советском искусстве сливаются воедино, и это единство выражается в его партийности.

Основоположники марксизма указывали, что научное применение принципа классовости при рассмотрении фактов идеологического порядка требует всестороннего анализа этих фактов. В противном случае марксистский классовый анализ подменяется вульгарным социологизмом.

На первых порах развития советской науки о литературе и искусстве такая подмена, к сожалению, получила значительное распространение. Она проявлялась в том, что между художественными и экономическими явлениями устанавливалась непосредственная зависимость. Как ни смехотворным это покажется теперь, было время, когда в наших учебниках по литературе устанавливалась прямая причинная связь между цифрами ввоза и вывоза хлеба Россией в начале XIX в. и поэзией Пушкина. Такого рода «социология» не имеет ничего общего с марксизмом. Марксистско-ленинский анализ явлений искусства отнюдь не предполагает прямой зависимости художественного творчества от экономического базиса общества. Отношения здесь очень сложны и опосредованны, и экономическое развитие лишь в конечном счете является определяющим фактором. При этом надо иметь в виду, что, как доказал К. Маркс, существует закон неравномерного развития материального и художественного производства. Закон этот сформулирован Марксом следующим образом: «Относительно искусства изве-

стно, что определенные периоды его расцвета не находятся ни в каком соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации»⁷⁵. В качестве примеров Маркс указывает на искусство древних греков и на Шекспира.

Весь характер греческого эпоса был предопределен условиями общественной жизни, культуры и идеологии античной Греции. «...Греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву... взгляд на природу и на общественные отношения, который лежит в основе греческой фантазии, а поэтому и греческого [искусства]...»⁷⁶ имел свои специфические особенности, обусловленные именно низким уровнем материального производства. Поэтому Маркс и писал: «...возможен ли Ахиллес в эпоху пороха и свинца? Или вообще «Илиада» наряду с печатным станком и типографской машиной? И разве не исчезают неизбежно сказания, песни и музы, а тем самым и необходимые предпосылки эпической поэзии, с появлением печатного станка?»⁷⁷.

Таким образом, утверждая связь искусства с общественной жизнью, марксизм-ленинизм показывает, что эта связь является сложной и что в развитии искусства наблюдаются противоречия. Таким противоречием является то, что некоторые формы искусства, имеющие крупное значение, например эпос в его классической форме, возможны только на сравнительно низкой ступени художественного развития. Но это не означает, что с исчезновением данных общественных условий утрачивают свое значение произведения, возникшие на их почве. Народность, присущая им, обеспечивает за ними долгую жизнь и после того, как безвозвратно ушел в прошлое строй жизни, в условиях которого они возникли. Как писал К. Маркс, «они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца»⁷⁸.

Неправомерно было бы также отрицать значение художественных ценностей, выработанных в условиях капитализма. Между тем, такую ошибку совершали пролеткультовцы, считавшие, что рабочему классу нет никакого дела до «буржуазного искусства». При этом под понятие буржуазного искусства они подводили буквально все художественные ценности, возникшие в классовом обществе. Пролеткультовцы отвергали ленинское учение о двух культурах в каждой национальной культуре. Они не понимали, что и в буржуазную эпоху было искусство, проникнутое духом народности.

Как известно, В. И. Ленин решительно отверг антимарксистскую идею создания особой «пролетарской культуры», оторванной от всей остальной культуры, выработанной человечеством на протяжении веков классового гнета. Борьба В. И. Ле-

нина против пролеткультистов имеет важнейшее значение для правильного понимания проблемы народности. Она показывает нам подлинно марксистскую оценку народных элементов, которые были в искусстве до победы пролетариата.

Пролеткультищина была не единственным проявлением антимарксистской вульгаризации.

Уже Энгельсу приходилось вести борьбу против вульгаризаторов марксизма. Он выдвинул ряд положений, которые имеют первостепенное значение для правильного понимания такого рода вопросов. Он писал, что попытки представить дело так, будто марксизм считает экономический момент единственным определяющим фактором, есть извращение исторического материализма. «Нет,— писал Энгельс,— автоматического действия экономического положения, как это для удобства кое-кто себе представляет, а сами люди делают свою историю, но в определенной, обуславливающей их среде, на основе уже существующих действительных отношений, среди которых экономические условия, как бы сильно ни влияли на них прочие — политические и идеологические,— являются в последнем счете все же решающими и образуют ту красную нить, которая пронизывает все развитие и одна приводит к его пониманию»⁷⁹.

Все это ясно показывает, что марксизм-ленинизм отвергает вульгаризаторские представления о непосредственной связи искусства и эстетики с экономикой общества. Он требует всестороннего, научно-объективного анализа социальной природы искусства, общественно-исторических условий его развития.

Вульгаризацией марксизма является крайне ограниченное понимание принципа классовости в искусстве. Вульгарные социологи подменяли изучение действительно сложных процессов развития искусства в обществе упрощенными схемами.

Одно и то же классовое явление приобретает различные черты в зависимости от конкретных исторических условий. С точки зрения вульгарной социологии, определить данное идеологическое явление как буржуазное — значит приписать ему все типичные признаки стяжательства, эксплуататорства и т. д. Между тем, в идеологии дело обстоит гораздо сложнее. Маркс писал, что было бы ограничением думать, будто мелкая буржуазия сознательно стремится отстоять эгоистический классовый интерес. «Наоборот,— говорит Маркс,— она полагает, что частные условия ее освобождения — вместе с тем общие условия, при которых единственно может быть спасено современное общество и устранена классовая борьба. Точно так же не следует думать, что все демократические представители — shopkeepers (лавочки) или поклонники лавочников. По своему образованию и индивидуальному положению они могут быть далеки от лавочников, как небо от земли. Их делает представителями мелкой буржуазии то, что их мысль не выходит за пределы жизненной обстановки мелкой буржуазии, что они

поэтому теоретически приходят к тем же задачам и решениям, к которым мелкий буржуа приходит практически, благодаря своим материальным интересам и своему общественному положению. Таково вообще отношение между *политическими и литературными* представителями класса и классом, который они представляют»⁸⁰.

Важное значение для марксистского анализа явлений идеологии и искусства имеет мысль В. И. Ленина, содержащаяся в работе «От какого наследства мы отказываемся?» Ленин отмечает, что, говоря об идеологах буржуазии определенного периода, крайне неправильно и антиисторично связывать с этим представление о защите ими своекорыстных интересов. И далее Ленин поясняет: «Нельзя забывать, что в ту пору, когда писали просветители XVIII века (которых общепризнанное мнение относит к вожакам буржуазии), когда писали наши просветители от 40-х до 60-х годов, все общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками. Новые общественно-экономические отношения и их противоречия тогда были еще в зародышевом состоянии. Никакого своекорыстия поэтому тогда в идеологах буржуазии не проявлялось; напротив, и на Западе и в России они совершенно искренно верили в общее благоденствие и искренно желали его, искренно не видели (отчасти не могли еще видеть) противоречий в том строе, который вырастал из крепостного»⁸¹.

Это положение связано с тем, что в периоды своего прогрессивного развития классы выступают в качестве носителей интересов всей массы общества. «Класс, совершающий революцию,— уже по одному тому, что он противостоит другому классу,— с самого начала выступает не как класс, а как представитель всего общества; он фигурирует в виде всей массы общества в противовес единственному господствующему классу. Происходит это оттого, что вначале его интерес действительно еще связан более или менее с общим интересом всех остальных, негосподствующих классов, не успев еще под давлением отношений, существовавших до тех пор, развиться в особый интерес особого класса»⁸².

В свете приведенных высказываний классиков марксизма-ленинизма становится очевидным, что при правильном подходе к определению классового характера того или иного явления искусства не может быть никакого социологического схематизма.

С точки зрения вульгарной социологии все искусство и литература являются не более как выражением ограниченной классовой идеологии. Художник выступает как защитник своекорыстных интересов того или иного класса и воплощает в своих произведениях лишь определенный тип социальной «психоидеологии». Объективного общественного смысла произведений искусства вульгарные социологи по существу не признают.

В противовес этому марксистско-ленинская теория отражения доказала, что в искусстве, как и в общественном сознании в целом, необходимо в первую очередь видеть отражение объективной реальности в сознании людей. Пескольку искусство, будучи формой общественного сознания, способно отражать объективную действительность, то это качество проявляется и в творчестве отдельных его представителей. Вот почему В. И. Ленин, оценивая творчество Л. Толстого, исходил из того, как и в чем отразилось в творчестве великого писателя центральное событие эпохи — революция.

Таким образом, всякое истинное искусство объективно отражает хотя бы некоторые существенные стороны общественной жизни своего времени. Именно это является критерием жизненной правды произведений искусства и их общественного значения. Сама классовость художественных произведений выражается в том, как, в каких пределах и с какой глубиной осознана в них действительность, прежде всего общественные противоречия. Мера способности раскрыть сущность действительности определяется прежде всего социальной позицией художника. Иначе говоря, социальный смысл произведений искусства неразрывно связан с их реализмом, т. е. объективным отражением действительности.

В силу своей правдивости, широты охвата явлений действительности, глубины проникновения в существо общественных отношений, верного изображения частной жизни и переживаний отдельных людей в связи с общим строем социальной жизни, произведения великих художников приобретают общенародное значение, ибо правдивое отражение действительности всегда способствует прогрессу.

При этом художнику могут быть присущи также и черты определенной классовой ограниченности во взглядах и мнениях. Однако сила искусства проявляется в том, что, объективно отражая жизнь и ее закономерности, великие художники создают произведения, смысл и значение которых выходят далеко за пределы ограниченных сторон классовой идеологии.

Так, Энгельс убедительно доказал, что Бальзак, несмотря на симпатии к дворянству и феодальной монархии, в своих произведениях сатирически изображал представителей отживающего феодального общества и с восхищением писал о левых республиканцах, которые были его политическими противниками. Реализм — а он составлял основу художественного мировоззрения Бальзака — привел его к тому, что этот художник в своих произведениях вынужден был идти против своих собственных классовых симпатий и политических предубеждений.

Если Г. В. Плеханов видел в Л. Н. Толстом лишь представителя «кающегося дворянства», то В. И. Ленин в противовес ему доказал, что социальной основой мировоззрения Л. Толстого была идеология многомиллионного патриархального

крестьянства. В статьях о Л. Толстом Ленин раскрыл и объяснил смысл противоречий в мировоззрении и творчестве гениального русского художника: они были порождены противоречиями идеологии крестьянских народных масс в эпоху ломки старого, патриархального уклада и перехода к капитализму.

Однако известно, что далеко не все выдающиеся деятели искусства определяли свое отношение к современной им общественной борьбе. Более того, есть случаи, когда выдающиеся художники высказывали откровенно реакционные взгляды и в общественных конфликтах поддерживали реакционные господствующие классы. В качестве примера можно сослаться на замечательного французского романиста Г. Флобера, который всю жизнь обличал в своих произведениях буржуазию, а к парижским коммунарам отнесся враждебно. Примером такого противоречия может служить великий русский писатель Ф. Достоевский.

Достоевский начал творческую деятельность сторонником прогрессивных общественных взглядов. Как враг самодержавия и крепостничества, приверженец утопического социализма, он был осужден на каторгу. Вернувшись, он выступил с поддержкой реакционного лагеря в общественной жизни России. Это получило отражение в его художественных произведениях («Бесы»). Между тем, сила художественного дарования Достоевского не подлежит сомнению, психологическая глубина его романов беспорочна, темы и конфликты его произведений социально значительны.

Случаи, подобные этому, являются выражением трагической судьбы ряда великих талантов в классовом обществе. Политический деспотизм и власть денежного мешка сломили не одного прекрасного художника. Марксистско-ленинская критика таких деятелей искусства проявляет подлинную объективность и со всей принципиальностью обнажает ущербные стороны их творчества, нисколько не умаляя того действительно ценного, что содержали созданные ими художественные произведения. Вопрос не ставится догматически: был или не был Достоевский народным писателем? Он ставится диалектически: какие стороны его творчества обладают чертами подлинной народности и какие, вступая в вопиющее противоречие с народностью, свидетельствуют об уступках реакции или даже о падении художника под воздействием неблагоприятных общественных условий?

Марксистско-ленинский подход к творчеству таких художников состоит в выяснении, сохранили ли их произведения черты жизненной правды или нет. Если при всей реакционности их взглядов в их творениях все же сохраняются существенные элементы жизненной правды, то эти произведения приобретают общественную ценность.

Подчеркнем еще раз: в классовом обществе искусство не может быть внеклассовым. Творчество даже самых великих ху-

дожников выражает интересы, взгляды, жизненные навыки и психологию определенного общественного класса. Однако вместе с тем их искусство в силу исторического положения данного класса, которое дает возможности для жизненной правдивости произведений, высокохудожественного отражения существующих в обществе противоречий, приобретает общенародное значение. Даже если такой художник не видит действительных путей для решения общественных конфликтов и предлагает иногда различные иллюзорные или превратные способы их решения, его творчество приобретает широчайшее общественное значение уже потому, что ставит вопросы, назревшие в процессе развития и существенно важные для судеб народных масс; раскрывает людям глаза на стоящие перед ними проблемы.

Народность выдающихся художников зависит от конкретных соотношений социальных сил общества на данной стадии его развития. Это гениально доказано В. И. Лениным в его концепции трех этапов развития революционного движения в России. На первом этапе выразителями идей народности были дворянские революционеры. С ними теснейшим образом были связаны такие великие писатели, как Пушкин и Грибоедов. На втором этапе, который Ленин называет разночинским или буржуазно-демократическим, выдвигаются русские революционеры-демократы Чернышевский и Добролюбов, к которым примыкают Некрасов и Салтыков-Щедрин, Крамской и Репин, Мусоргский и Римский-Корсаков. Третий этап, характеризующийся выдвижением рабочего класса, как авангардной силы исторического прогресса, отмечен появлением в искусстве художников, которые потому и являются народными, что тесно связаны с революционным движением пролетариата (Горький, Серафимович, Бедный).

Но не только искусство мастеров, примыкавших или сочувствовавших революционному движению на данном этапе, обладало народностью. Так, в первый, дворянский период революционного развития России Гоголь не был связан с каким-нибудь прогрессивным общественно-политическим движением; то же самое можно сказать и о таких писателях второго этапа, как Тургенев, Гончаров, Островский. Но их творчество было народным, ибо оно давало глубоко правдивые картины жизни, помогало людям осознать социальную действительность и самих себя. Как орудие объективного познания жизни, такое искусство неизбежно входило в прогрессивное общественное движение, оказывалось помощником народа в его развитии.

Итак, народность искусства не следует понимать схематически и тем более противопоставлять ее классовости. Необходимо всегда конкретно представлять себе, в чем и как проявляется народность определенного художественного явления.

Из сказанного можно сделать вывод, что в прошлом исторически складывались различные формы народности искусства. Это — народное творчество в узком смысле слова, т. е. искусство, непосредственно творимое самими массами и бытующее в их среде. Народным может быть в условиях классовых антагонистических обществ и профессиональное, «ученое», искусство, которое доступно лишь небольшой части общества.

В эпоху социализма эти формы народности впервые сливаются в нерасторжимое единство. Художественная культура нашего общества непосредственно является достоянием масс, одновременно она выражает самые передовые идеи века — идеи коммунизма — и тем самым отвечает наиболее коренным, наиболее существенным потребностям прогресса всего человечества.

§ 3. Народность и партийность искусства

Идея народности и партийности искусства наиболее полно и глубоко разработана в трудах классиков марксизма-ленинизма.

Энгельс писал, что отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан были ярко выраженными тенденциозными поэтами, точно так же как Данте и Сервантес. А главное достоинство произведения Шиллера «Коварство и любовь» состоит в том, что это первая немецкая политически-тенденциозная драма. Характеризуя деятелей эпохи Возрождения, Энгельс отмечал: «Что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут всеми интересами своего времени, принимают участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются, кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим. Отсюда та полнота и сила характера, которая делает из них цельных людей»⁸³.

В более позднее время, в XVII в., Мильтон становится поэтом английской буржуазной революции, а во Франции в XVIII в., в период идеологической подготовки буржуазной революции, деятели этого движения объединяются вокруг «Энциклопедии» Дидро и Даламбера. Не только писатели, но и живописцы сознательно связывали себя и свое творчество с определенными социально-политическими движениями. Ж. Л. Давид был якобинцем и художником французской революции. Делакура картиной «Свобода на баррикадах» связал навсегда свое творчество с памятью о революции 1830 г. Г. Курбе по праву заслужил имя художника Парижской коммуны.

Эти примеры — лишь малая часть многочисленных фактов, свидетельствующих о том, что многим художникам свойственно участие в социально-политической борьбе, вопреки утверждению буржуазных теоретиков. Не случайно Энгельс

говорил, что активное участие великих людей эпохи Возрождения в общественной борьбе делало их «цельными людьми». Более или менее осознанное участие художника в общественно-политической жизни и борьбе за ее прогрессивное развитие обогащает и личность и творчество деятелей искусства.

Энгельс назвал общественную целенаправленность творчества художника тенденциозностью. Она проявляется обычно тем отчетливее, чем более развиты классовые антагонизмы в обществе, чем жарче разгорается борьба классов.

Но как горячо и последовательно ни отстаивал Шиллер человеческие права представителей третьего сословия, как ни был последователен — в период революции — якобинский пафос Давида, сколько бы мужества ни проявил Курбе в дни Коммуны, мера сознательности их в отстаивании определенных классовых интересов была более или менее относительна. Причина этого кроется в том, что даже для самых передовых людей того времени классовость их интересов и идеалов не была до конца ясна им самим.

Вот почему надо различать тенденциозность искусства, как целеустремленное отстаивание тех или иных общественно-политических позиций, и партийность искусства, как до конца осознанное определение социальной роли своего творчества.

Оба эти понятия теснейшим образом между собой связаны, порой между ними трудно провести границу, иногда они перерастают одно в другое. Но не следует их и отождествлять.

Уже основоположники марксизма ставили задачу консолидации художественных сил вокруг пролетарского революционного движения, стремились сделать талантливейших мастеров сознательными бойцами за дело рабочего класса, хотя они еще не называли это партийностью.

С возникновения революционного коммунистического движения Маркс и Энгельс вели борьбу за то, чтобы революционная партия рабочего класса имела своих писателей и художников. Сохранились многочисленные документы, которые показывают борьбу Маркса и Энгельса за партийную коммунистическую литературу. Как в годы выхода в свет «Новой Рейнской газеты», так и впоследствии оба они старались привлечь в ряды революционного движения поэтов и писателей, уделяя большое внимание воспитанию их в партийном духе. Об этом свидетельствуют многочисленные письма основоположников марксизма, касающиеся Гервега, Фрейлиграта и других деятелей революционно-демократической поэзии середины XIX в. Из писем видно, что Маркс и Энгельс не оставляли без внимания ни одного отклонения этих поэтов от революционной политики Союза коммунистов. Когда в Германии возникла социал-демократическая партия, Маркс и Энгельс внимательно следили за литературной деятельностью ее членов, беспощадно критикуя

ошибки и отклонения от революционного марксизма. В этом смысле документом партийной критики являются известные письма Маркса и Энгельса Лассалю по поводу его трагедии «Франц фон-Зикинген». Внимательно проанализировав все стороны трагедии, Маркс и Энгельс доказали, что неправильная политическая позиция привела Лассалья к ошибкам в художественном творчестве, так как отказ от реализма, превращение героев в «простые рупоры духа времени» усугубили его политические ошибки.

Борьба за литературу, нужную революционному пролетариату, определила пафос таких документов, как письма Ф. Энгельса Минне-Каутской и Маргарите Гаркнесс.

В письмах Энгельса, которые имеют значение документов борьбы за идейность и реализм, важно подчеркнуть два пункта. С одной стороны, Энгельса волнует тема изображения социальных противоречий и борьбы рабочего класса. С другой, заботясь о развитии революционной социалистической литературы, Энгельс с самого начала предъявляет к ней высочайшие художественные требования. Реализм и идейность, отмечает он, должны явиться в самом убедительном художественном выражении.

Небесполезно отметить ту тактичность и терпимость, которые проявляет в своих письмах Энгельс, стремясь оказать воспитательное воздействие на писателей, близких пролетариату.

Значение, какое Маркс и Энгельс придавали революционно-партийной литературе, ярко проявляется в их отношении к Георгу Веерту — талантливому сотруднику «Новой Рейнской газеты». Энгельс называет его *«самым значительным поэтом немецкого пролетариата»*⁸⁴.

Таким образом, мысль о том, что у революционного пролетариата должна быть своя литература, была выдвинута и разработана уже К. Марксом и Ф. Энгельсом применительно к условиям XIX в.

Новым этапом и дальнейшим развитием этого положения явилось учение В. И. Ленина о партийности литературы и искусства.

Статья В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» является теоретическим документом, который имеет основополагающее значение для всей эпохи социалистической революции и строительства коммунизма. Это необходимо подчеркнуть со всей силой, ибо со стороны ревизионистов были попытки утверждать, будто эта работа была вызвана лишь требованиями политического момента, революцией 1905 г., и отвечала только условиям того времени. На самом деле статья В. И. Ленина определяет политику партии в вопросах литературы и искусства на весь период революционного движения народных масс против капитализма и на годы строительства нового общества — коммунизма.

«Выйдя из плена крепостной цензуры,— пишет В. И. Ленин,— мы не хотим идти и не пойдем в плен буржуазно-торгашеских литературных отношений. Мы хотим создать и мы создадим свободную печать не в полицейском только смысле, но также и в смысле свободы от капитала, свободы от карьеризма; — мало того: также и в смысле свободы от буржуазно-анархического индивидуализма»⁸⁵. Это положение применимо и сейчас, ибо наше время в СССР и других странах социалистического лагеря как раз и является эпохой действительной «свободы от капитала». Вместе с тем социалистический строй создает все предпосылки для свободы от индивидуалистического субъективизма, изолирующего художника от народа.

Со всей остротой ставит В. И. Ленин вопрос о свободе творчества. Он показывает, что свобода творчества в буржуазном обществе является мнимой, ибо писатели, художники, артисты находятся там в зависимости от денежного мешка капиталистов. Как ни прикрывает буржуазия эту зависимость лицемерными фразами о «свободе творчества», художник в действительности оказывается лишенным ее.

В буржуазном обществе культура и искусство служат лишь «верхним десяти тысячам». Уже это сковывает свободу художников. Ведь искусство действительно свободно только тогда, когда беспрепятственно осуществляет свою общественную функцию — служить духовным орудием масс. Именно поэтому Ленин и подчеркивает, что искусство и литература социалистического пролетариата должны служить «миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность»⁸⁶. Тем самым В. И. Ленин связывает свободу литературы и искусства с их народностью.

Подлинная свобода творчества подразумевает связь с массами и сознательное служение их интересам. Лицемерно свободной, связанной на деле с буржуазией литературе В. И. Ленин противопоставляет «действительно-свободную, открыто связанную с пролетариатом литературу»⁸⁷. Он пишет: «Это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды... Это будет свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата, создающая постоянное взаимодействие между опытом прошлого (научный социализм, завершивший развитие социализма от его примитивных, утопических форм) и опытом настоящего (настоящая борьба товарищей рабочих)»⁸⁸.

Таким образом, открытая связь с революционной борьбой рабочего класса, осознанное стремление художника отдать свое творчество делу социализма составляют, по Ленину, основу партийности искусства. Партийность не противостоит свободе,

ибо свою общественную позицию всякий мастер искусства избирает по своей воле. Более того, партийность обеспечивает художнику максимально благоприятные условия для развития его идейно-художественных устремлений, поскольку он действует не стихийно, не вслепую, а с полным пониманием своего истинного призвания.

Партийность обеспечивает искусству органическую связь со всеми животрепещущими событиями жизни, с борьбой миллионов за свои идеалы, она обеспечивает художнику счастье быть вместе с борющимся народом.

Утверждая, что литература должна стать партийной, В. И. Ленин следующим образом определяет существо партийности: «Литературное дело должно стать *частью* общепролетарского дела, «колесиком и винтиком» одного единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса. Литературное дело должно стать составной частью организованной, планомерной, объединенной социал-демократической партийной работы»⁸⁹.

Литература должна органически слиться с борьбой за социализм, стать действенным средством в этой борьбе.

Отсюда и следует вывод о необходимости партийного руководства искусством, ибо любое проявление «буржуазно-анархического индивидуализма» не только подрывает связь художника с народом, но и губительно для самого искусства: оно теряет свое значение, свой пафос, свою содержательность. «За всей этой работой должен следить организованный социалистический пролетариат, — пишет Ленин, — всю ее контролировать, во всю эту работу, без единого исключения, вносить живую струю живого пролетарского дела, отнимая, таким образом, всякую почву у старинного, полублоковского, полуторгашевского русского принципа: писатель пописывает, читатель почитывает»⁹⁰.

Ленин с большой диалектической глубиной характеризует специфику партийного руководства именно в сфере искусства. Подчеркивая необходимую в этой области гибкость, он вместе с тем не оставляет никаких лазеек для либерально-буржуазного понимания «свободы» творчества.

Характеризуя методы партийного руководства литературой, В. И. Ленин пишет: «Спору нет, литературное дело всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством. Спору нет, в этом деле безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию. Все это бесспорно, но все это доказывает лишь то, что литературная часть партийного дела пролетариата не может быть шаблонно отождествляема с другими частями партийного дела пролетариата»⁹¹.

И далее Ленин продолжает: «Все это отнюдь не опровергает того чуждого и странного для буржуазии и буржуазной демократии положения, что литературное дело должно непременно и обязательно стать неразрывно связанной с остальными частями частью социал-демократической партийной работы»⁹².

Совершенно неправильно было бы думать, будто ленинские положения относятся только к печати, газетам и т. д. Ленин имеет в виду всю литературу, и мы вправе, следуя духу ленинской статьи, сказать, что это в равной мере относится и к другим областям художественной деятельности.

Учение В. И. Ленина о партийности литературы получило воплощение в политике Коммунистической партии. На равном этапе развития страны политика партии состояла в том, чтобы, поддерживая пролетарских писателей, одновременно привлечь на сторону социализма все деятельные творческие силы страны и помочь им стать участниками строительства нового общества.

В этой линии партии сочеталась суровая и беспощадная критика проявлений буржуазной идеологии в творчестве художников с решительной поддержкой всего передового, связанного с интересами народа, содействующего ему в строительстве нового общества. В процессе активного участия в борьбе за победу социализма и осуществление культурной революции вся художественная интеллигенция стала на сторону партии и народа. При этом связь советских художников с партией отнюдь не надо понимать как организационную принадлежность к партии. Вопрос партийности художников никогда не понимался основоположниками марксизма-ленинизма, Коммунистической партией в организационном смысле. Во главу угла ставилась и ставится идеологическая позиция деятелей искусства, их практическое участие как художников в жизни и борьбе народа. Решающей здесь является не формальная принадлежность к партии, а реальная поддержка ее линии, осуществляемая художником в своем творчестве. В этом смысле все советские художники, стоящие на позициях марксистско-ленинской идеологии и активно участвующие в создании социалистической литературы и искусства, являются партийными.

Таким образом, в условиях советского общества снимается противоречие, свойственное литературе классового общества. В классовом обществе были нередки факты несовпадения объективно народного значения творчества художника и его субъективных общественных взглядов. В наших условиях народность и партийность находятся в неразрывном единстве, благодаря чему советское искусство обрело великую силу и признание народа.

Коммунистическая партия вела и ведет последовательную воспитательную работу, помогая деятелям искусства изживать остатки буржуазно-индивидуалистического отношения к худо-

жественному творчеству, обрeтать все более тесную связь с жизнью народа.

Свидетельством постоянной заботы партии о развитии нашей художественной культуры являются партийные документы по вопросам литературы и искусства, среди которых большое значение имеют постановления ЦК КПСС по идеологическим вопросам, принятые в 1946—1948 гг. Хотя в некоторых из них и содержатся неправильные оценки отдельных деятелей советского искусства, как это указано в постановлении ЦК КПСС от 28 мая 1958 г., но в основном и главное их содержание является глубоко верным. Существо этих документов состоит в том, что у советских художников нет и не может быть других интересов, кроме интересов народа, интересов коммунизма. А это обязывает деятелей искусства быть активными участниками борьбы за победу коммунизма в нашей стране, отвергать всевозможные проявления чуждой нам буржуазной идеологии.

В главе о социалистическом реализме подробно освещен вопрос о партийности советского искусства. Сейчас же необходимо подчеркнуть наиболее существенные стороны этого коренного вопроса.

Глубокое раскрытие получили принципы народности и партийности искусства в партийном документе — статье Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа». Отмечая, что литература и искусству принадлежит исключительно важная роль в идеологическом воспитании трудящихся в духе коммунизма, Н. С. Хрущев указывает на основную задачу советских художников: «Высшее общественное назначение литературы и искусства — поднимать народ на борьбу за новые успехи в строительстве коммунизма»⁹³.

Н. С. Хрущев с большой теоретической глубиной раскрывает единство проблемы народности и партийности в условиях перехода от социализма к коммунизму. «Прежде всего, — говорит он, — нельзя противопоставлять понятия партийности и народности. Сила советского социалистического общества в единении Коммунистической партии и народа. Политика Коммунистической партии, выражающая коренные интересы народа, составляет жизненную основу советского общественного и государственного строя. Поэтому было бы большим заблуждением думать, что в наших советских условиях можно служить народу, не принимая активного участия в претворении в жизнь политики Коммунистической партии. Невозможно желать идти вместе с народом, не разделяя взглядов партии, ее политической линии. Кто хочет быть с народом, тот всегда будет с партией. Кто прочно стоит на позициях партии, тот всегда будет с народом»⁹⁴. Народность сливается с партийностью искусства.

Буржуазные идеологи клеветнически утверждают, будто партийность художника сковывает его и лишает свободы твор-

чества. Н. С. Хрущев, опираясь на действительное положение; сложившееся в советском обществе, разбивает этот ложный взгляд. «В условиях социалистического общества,— говорит он,— где народ является действительно свободным, подлинным хозяином своей судьбы и творцом новой жизни, для художника, который верно служит своему народу, не существует вопроса о том, свободен или не свободен он в своем творчестве. Для такого художника вопрос о подходе к явлениям действительности ясен, ему не нужно приспосабливаться, принуждать себя, правдивое освещение жизни с позиций коммунистической партийности является потребностью его души, он прочно стоит на этих позициях, отстаивает и защищает их в своем творчестве»⁹⁵.

Партия всегда мобилизует нашу художественную общественность на последовательную борьбу за чистоту принципов партийности и народности. Некоторые факты, имевшие место в литературной жизни последних лет, показывают, что у отдельных писателей наблюдались отклонения от этих принципов. Отдельные литераторы, не зная жизни и не обладая необходимым политическим опытом, создали произведения, показывающие советскую действительность в извращенном виде. Партия борется против такого рода ошибок в отражении жизни советского общества в произведениях литературы и искусства, со всей принципиальностью критикует ошибки тех, кто забывает о партийности и народности. Пользуясь прежде всего методом убеждения, партия терпеливо воспитывает писателей и художников, призывает их постоянно прибегать к испытанному оружию большевистской критики и самокритики.

Развитие и укрепление партийности и народности нашего искусства было бы невозможно без руководства Коммунистической партии. Именно партийное руководство, направленное на всемерное укрепление связи искусства с жизнью, с народом, обеспечивает социалистической художественной культуре максимальные условия для расцвета.

О значении, которое придает Коммунистическая партия искусству, говорится в ряде партийных документов и в особенности в выступлениях Н. С. Хрущева (речь на III съезде писателей СССР, выступление в станице Вешенской), где вопросы советской художественной культуры рассматриваются в тесной связи с задачами идейного воспитания народа в период перехода от социализма к коммунизму.

Исторические решения XXI съезда КПСС, наметившие вселенную программу коммунистического строительства, рассматривают прогресс материальной культуры советского общества в неразрывном единстве с расцветом его духовной культуры. В соответствии с принципами социалистического гуманизма выдвинута задача такого всестороннего развития личности, которое включает и высокий уровень эстетической

культуры. Созданы реальные предпосылки для максимального развития талантов в среде народа (сокращенный рабочий день, доступность массам всех видов художественного образования, широкое развитие художественной самодеятельности). Народность искусства развивается вширь и вглубь.

Движение всего общества к коммунизму укрепляет и углубляет партийность советского искусства. В условиях развернутого строительства коммунизма партийное отношение к задачам производства, общественной жизни, морали, культуры постепенно становится всеобщим, общенародным. Партийное отношение распространяется и на область эстетического сознания.

Говоря об этой объективной стороне идеологического развития в эпоху перехода к коммунизму, не следует упускать из виду и его субъективные моменты. Подлинная партийность, как сказал Н. С. Хрущев, состоит не в одной только поддержке политики Коммунистической партии, но и в полном проникновении партийного коммунистического духа в сознание советских людей и, в частности, деятелей искусства. Коммунистическая сознательность должна войти в плоть и кровь каждого человека.

Не только мышление, но и чувства советского человека должны стать коммунистическими. И от того, насколько это станет органичным для наших художников, зависят особые этические и эстетические свойства социалистического искусства и мера его идейно-воспитательной действенности, а, стало быть, в определенной степени и уровень духовного развития человека — строителя коммунизма.

§ 4. Народность и национальная специфика искусства

Народность искусства неразрывно связана с его национальными особенностями. Еще Пушкин писал: «Климат, образ правления, вера, дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу». Если говорить о поэзии, то совершенно естественно, что самое существование ее немыслимо прежде всего вне данного национального языка. Живой язык народа всегда является основой поэтического творчества. Между тем, в ряде стран исторически сложилось такое положение, что книжность была оторвана от живого национального языка народа. Так было у некоторых восточных народов, где языком письменности осталась давно вышедшая из употребления речь, в Европе в сред-

ние века, когда языком книжной словесности почти исключительно стала латынь. В ряде случаев борьба за народность литературы начиналась с утверждения в качестве литературного — живого языка нации. В Европе начало этому движению положил великий итальянский поэт Данте. В своем трактате «О народной речи» он поставил вопрос о том, что литературные произведения следует писать не мертвым книжным языком, а живым языком, бытующим в народе. В борьбе за признание прав народного языка как средства искусства развивалась передовая литература Возрождения. Отметим, в частности, знаменитый манифест гуманистов «Плеяды» «Защита и прославление французского языка». В России в конце XVIII — начале XIX в. вопрос о народности языка также имел большое значение, и родоначальник новой русской литературы Пушкин сыграл важнейшую роль в языковой реформе.

Но дело не только в языке. В процессе исторического развития каждого народа складываются определенные навыки, обычаи, специфические черты быта, культуры, психологии и т. д., которые налагают свой отпечаток на произведения искусства. Степень общественного развития, достигнутая данным народом, его история, формы государственности, идеология также накладывают печать своеобразия на искусство.

В процессе духовного развития нации складываются и особые художественные формы, возникают свои приемы и принципы художественной обработки действительности в произведениях искусства. Это видно в особых формах стихосложения, присущих отдельным народам, в графике и колорите живописных изображений, в архитектуре, хореографии, вокальном искусстве, инструментальной музыке и т. д.

Органическое сочетание особенностей содержания и национальной формы придает своеобразие всем видам искусства данного народа.

Отметим при этом характерную черту: очень часто представители культуры господствующих классов решительно противодействуют развитию национальных, связанных с народной жизнью элементов искусства. Вспомним о «галломании» среди немецкой и русской аристократии XVIII в. или о противодействии многочисленных официальных академий проникновению в живопись национальных черт. Но национальное своеобразие не только не исключает, но даже делает необходимым взаимный обмен художественными достижениями между народами. В процессе развития классового общества обмен художественными достижениями не всегда протекал в мирных формах. Часто бывали случаи, когда завоеватели навязывали покоренному народу свою культуру и художественные навыки. Бывали и случаи обратные, когда завоеватели, сталкиваясь в побежденной стране с более высокой художественной культурой, осваивали ее в той или иной степени. Например, Рим, покорив

Грецию, перенял многое из ее художественной культуры. Наряду с этим существовали, конечно, и формы мирного культурного обмена, например добровольное и дружественное приобщение к иной национальной художественной культуре.

Эволюция каждого национального искусства характеризуется как развитием самобытных элементов, так и усвоением элементов иных национальных художественных культур. Процесс усвоения приводил к взаимному обогащению художественных культур народов.

Эта диалектика художественного развития не имеет ничего общего с эстетическим космополитизмом, отрицающим основополагающее значение для каждой художественной культуры ее самобытной национальной основы.

Вопрос о соотношении национального и общечеловеческого в художественной культуре получил глубокую разработку у Белинского, который писал: «Если художник изображает в своем произведении людей, то, во-первых, каждый из них должен быть человеком, а не призраком, должен иметь физиономию, характер, нрав, свои привычки, словом все индивидуальные признаки, какими каждая личность отличается в действительности от всякой другой личности. Потом, каждый из них должен принадлежать к известной нации и к известной эпохе, ибо человек, вне национальности, есть не действительное существо, а отвлеченное понятие. Из этого ясно видно, что национальность в художественном произведении есть не заслуга, а только необходимая принадлежность творчества, являющаяся без всякого усилия со стороны поэта. И потому, чем выше произведение в художественном отношении, тем оно и национальнее...»⁹⁶

Таким образом, революционер-демократ Белинский подчеркивал, что искусство должно быть неразрывно связано с жизнью своей нации. При этом он неутомимо боролся против консервативного понимания народности и национальности. Реакционные идеологи также неоднократно выдвигали принцип национальной самобытности как главное и чуть ли не единственное качество, необходимое искусству. Они связывали его с утверждением исключительности данной нации и ее превосходства над другими. Подобного рода взгляды всегда связаны с реакционными социальными позициями. Так было, например, у славянофилов, которые утверждали некую исключительность, будто бы присущую русской нации. При этом в качестве признаков национально-народного они выдвигали все относящееся к прошлому состоянию культуры и идеологии древней Руси.

В XX в. одним из принципов реакционной империалистической идеологии явилась идея национального превосходства стран-завоевателей. Это получило свое выражение у гитлеровцев в их пресловутом утверждении «арийской» культуры, а

у пропагандистов британского и американского империализма — в тезисе о превосходстве англосаксонской культуры.

В противовес этому марксистско-ленинская мысль утверждает равенство национальных культур в смысле их способности к самостоятельному развитию. Марксизм-ленинизм, одним из принципов которого является социалистический интернационализм, подчеркивает, что общечеловеческая культура рождается на основе свободного духовного развития каждой нации.

Прогрессивная общественная мысль всегда боролась против реакционного понимания национального начала в художественной культуре народа. Против этого со всей решительностью выступал Белинский, который равно осуждал как шовинизм, так и космополитизм. Говоря о народности как о выражении духа данной нации, Белинский заметил: «...Люди, которые требуют в литературе одной «народности», требуют какого-то призрачного и пустого «ничего»; с другой стороны, люди, которые требуют в литературе совершенного отсутствия народности, думая тем сделать литературу всем равно доступною и общею, т. е. человеческою, также требуют какого-то призрачного и пустого «ничего». Первые хлопочут о форме без содержания; вторые — о содержании без формы»⁹⁷. Вывод Белинского таков: «...Только та литература есть истинно народная, которая, в то же время, есть общечеловеческая; и только та литература есть истинно человеческая, которая в то же время есть и народная. Одно без другого существовать не должно и не может»⁹⁸.

Таким образом, Белинский считал, что народность, национальность есть форма проявления общечеловеческого содержания искусства.

Следует ли из такой постановки вопроса, что национальное является лишь качеством формы, а не содержанием произведений искусства?

Содержанием охватывается вся жизнь данного народа. Изображая ту или иную фазу общественного развития нации, художник не может не отразить специфически национальные формы, которые приобретает каждое социальное явление в той или другой стране. Так, например, Бальзак и Диккенс в своих произведениях показали типичные черты буржуазного общества. Однако, хотя буржуазии присущи общие черты, характеризующие ее как эксплуататорский класс, в каждой стране она еще имеет и свои особенности, которые обусловлены национальным развитием. Поэтому всякий, читавший романы Диккенса, видел, что английских капиталистов отличают некоторые черты от капиталистов французских, изображенных в романах Бальзака. В произведениях русских писателей, в частности в романах М. Горького «Фома Гордеев» и «Дело Артамоновых», изображена русская буржуазия, которой свойственны как характерные для эксплуататорского класса общие черты, так и свои, национальные.

Таким образом, каждое социальное явление в определенной стране проявляется в форме, исторически обусловленной развитием данной нации. Поэтому национальные особенности не могут не войти в содержание художественных произведений. Вместе с тем художественное произведение того или иного жанра или вида искусства в каждой стране характеризуется еще и особенностями формы. Легко увидеть, например, национальные различия в формах драмы Англии, Франции и Испании в XVI—XVII вв. или различие между английским, французским и русским романом XIX в. Такая же картина наблюдается и в других видах искусства. Реалистическая живопись Курбе и русских передвижников несет на себе печать национального своеобразия — как в содержании, так и в форме.

Для современной империалистической идеологии характерно подавление национального своеобразия культуры и искусства других народов. Такова, в частности, политика американских империалистов, осуществляемая ими в их идеологической экспансии под лозунгом космополитизма.

Марксистско-ленинская теория искусства, опираясь на принципы пролетарского интернационализма, решительно отвергает идеологию космополитизма. Она утверждает право каждого народа на самобытное национальное развитие искусства. Политика Коммунистической партии строится на том, чтобы создать каждому народу наилучшие условия для развития своей художественной культуры, которая вместе с тем не замыкается в рамках национальной ограниченности, а широко и всесторонне связана с искусством других социалистических наций. Интернациональный характер социалистического искусства составляет его неотъемлемое качество, в котором уже обозначаются некоторые черты будущей общечеловеческой художественной культуры коммунизма. Эта культура возникает в результате сближения и взаимного обогащения искусства социалистических наций, свободно развивающих все его прогрессивные стороны.

Вопрос о национальных особенностях художественной культуры впервые был широко поставлен в XVIII в. Это было вызвано тем, что в ряде стран, где господствовал феодализм, образцом являлась художественная культура абсолютистской Франции. Дворянство Германии, России и некоторых других стран, подражая нравам и вкусам французского двора, культивировало художественные формы, не имевшие почвы в национальной культуре их стран. Подъем буржуазно-демократического движения породил стремление к развитию национально-самобытного искусства. Поборником этого направления в Германии был великий немецкий просветитель Лессинг. В России за такое искусство боролись Радищев, Фонвизин, Крылов и другие писатели того времени.

Борясь за национальную самобытность, просветители противопоставляли космополитической тенденции дворянской культуры культуру национальную и демократическую. Однако и просветители и последующие теоретики искусства рассматривали его народно-национальные элементы как некое единство. Социального анализа различных классовых элементов национальной культуры в их учениях не было.

Современные буржуазные теоретики искусства отрывают вопрос о национальных элементах искусства от его общественного содержания. Если у теоретиков XVIII в. понимание национального было ограниченным в силу исторических условий, то у современных буржуазных теоретиков постановка вопроса о национальной самобытности приобретает сознательно реакционный характер. Она сводится к тому, что культура эксплуататорских классов объявляется выражением интересов всей нации.

Такому пониманию национально-народных элементов искусства противостоит марксистско-ленинская концепция народности. Разработка этого вопроса принадлежит В. И. Ленину, создавшему учение о двух национальных культурах у каждой нации. Ленин показал, что в каждой национальной культуре при капитализме есть, с одной стороны, демократические и социалистические элементы и, с другой, господствующая дворянская и буржуазная культура.

Это положение имеет исключительно важное значение для всей теории народности искусства. Совсем не безразлично, какая из этих двух национальных культур получает преобладание. Национальная культура эксплуататорских классов глубоко антинародна. Подчинение ей художников является губительным для искусства, углубляет разрыв между ними и народными массами. Наоборот, демократические и социалистические элементы национальной культуры, освоенные художником, делают его творчество выражением действительных народных интересов.

Как указывал В. И. Ленин, культура и искусство социалистического рабочего класса опирается на демократические традиции национальной культуры. В. И. Ленин писал: «...Мы из каждой национальной культуры берем только ее демократические и ее социалистические элементы, берем их только и безусловно в противовес буржуазной культуре, буржуазному национализму каждой нации»⁹⁹.

В. И. Ленин учит революционному классовому подходу к вопросу о национальной культуре.

Марксизм-ленинизм выдвигает принцип пролетарского интернационализма. В его основе — борьба за интересы пролетариата и всех трудящихся данной нации и народных масс всего мира. «Буржуазный национализм и пролетарский интернационализм — вот два непримиримо-враждебные лозунга,

соответствующие двум великим классовым лагерям всего капиталистического мира и выражающие *две* политики (более того: два мировоззрения) в национальном вопросе»¹⁰⁰.

В условиях социалистической революции ленинское учение о двух культурах в каждой нации определяло ряд решающих моментов в развитии искусства. Партии пришлось вести борьбу против буржуазно-националистических тенденций, возникавших в процессе становления художественной культуры отдельных народов СССР. Буржуазные националисты извращали идею национальной самобытности, стремясь утвердить и сохранить элементы национальной буржуазной или феодальной культуры. В борьбе против таких тенденций немалую роль сыграла марксистско-ленинская трактовка национального характера искусства в условиях социализма, получившая свое выражение в формуле: культура социалистическая по содержанию и национальная по форме.

Это означает, что в условиях социалистического государства искусство развивает и продолжает национальные демократические и социалистические традиции, утверждая всем своим содержанием социалистическую идеологию, единую для всех социалистических наций.

Отстаивая необходимость национальной самобытности, советское искусство отнюдь не стоит на точке зрения национальной ограниченности. Нет и не может быть непроходимых стен между национальными культурами разных народов. Более того, можно даже сказать, что высота развития данной национальной культуры в известной мере характеризуется способностью ее представителей видеть, ценить и осваивать все прогрессивное в других национальных культурах. Художественные достижения одного народа приобретают важное значение для других народов. Это связано с общими закономерностями социального развития. Исторически закономерно, что какой-нибудь народ ранее других поднимается на более высокую ступень в своем социальном развитии, что получает отражение в культуре и искусстве данной нации. Достигнутый при этом прогресс художественной культуры приобретает значение для других стран. Так, культура древней Греции явилась в свое время образцом для многих народов. С началом падения феодализма общеевропейское значение приобрела художественная культура итальянского гуманизма. Всемирно-историческое значение русской художественной культуры обусловлено тем размахом освободительного движения, которое было благодатной почвой для расцвета искусства.

Это придает особый характер социалистическому патриотизму нашего искусства. В нем получает выражение национальная гордость людей, борющихся за высокие идеалы социализма. В. И. Ленин писал: «Мы полны чувства национальной гордости, ибо великорусская нация *тоже* создала революцион-

ный класс, тоже доказала, что она способна дать человечеству великие образцы борьбы за свободу и за социализм...»¹⁰¹ Вместе с тем В. И. Ленин указывал, что социалистический патриотизм не имеет ничего общего с унижением трудящихся других наций. ««Не может быть свободен народ, который угнетает чужие народы», так говорили величайшие представители последовательной демократии XIX века, Маркс и Энгельс, ставшие учителями революционного пролетариата. И мы, великорусские рабочие, полные чувства национальной гордости, хотим во что бы то ни стало свободной и независимой, самостоятельной, демократической, республиканской, гордой Великороссии, строящей свои отношения к соседям на человеческом принципе равенства, а не на унижающем великую нацию крепостническом принципе привилегий»¹⁰².

Эти ленинские принципы составляют основу нашего понимания национального в народности искусства.

Наиболее развитая в культурном и художественном отношении нация не только не подавляет культуру других народов, а, наоборот, создает все условия и оказывает максимальную помощь в развитии художественной культуры тем народам, которые находились под гнетом буржуазно-помещичьего строя дореволюционной России. Многонациональное искусство СССР является примером того, как марксистско-ленинское решение национальной проблемы способствует взаимному обогащению, художественному росту и сближению культуры всех народов.



Итак, народность искусства определяется следующими факторами: связью художественной деятельности с жизнью основной массы трудящегося народа, соответствием содержания искусства интересам народных масс и его органической связью с национальными особенностями данного народа.

Народность не следует отождествлять с популярностью. В силу конкретных условий те или иные явления художественной культуры могут приобрести широкую известность, но это еще не является свидетельством их действительной народности.

Так, реакционные господствующие классы всячески стремятся отравить сознание народных масс произведениями, антинародными по своему духу. К ним относится, например, подавляющая часть кинопродукции Голливуда в США. Эта искусственно создаваемая популярность низкопробных произведений является худшим видом извращения народности искусства.

Есть художественные произведения по самой своей природе легко доступные пониманию, например сказки, басни, песни и т. д. Наряду с этим есть произведения, достоинство которых может быть оценено по-настоящему только тогда, когда человек

обладает необходимым для этого уровнем культурного и эстетического развития. Это выдвигает большие задачи по воспитанию художественных вкусов народных масс. Но, с другой стороны, нельзя на основании этого оправдывать субъективистское искусство, сознательно отгораживающееся от народа. Не следует смешивать художественные произведения, понимание которых требует большой эстетической культуры, с произведениями искусственными и нарочитыми в своей сложности, непонятности и запутанности. Примером такой непонятности, извращенности являются всякого рода формалистические школы в современном искусстве капиталистических стран. Разница здесь заключается в том, что полотно какого-нибудь абстрактивиста при всех усилиях невозможно понять, ибо там нечего и понимать, в то время как для подлинного и глубокого понимания, скажем, живописи Рембрандта необходим определенный уровень подготовки. Такие произведения требуют от зрителя известных усилий, но при этом вознаграждаются сторипей, содействуя его духовному обогащению, доставляя ему эстетическое наслаждение.

Обязательное условие народности искусства — прогрессивная демократическая идейность и подлинная художественность. Лишь такие произведения имеют право на общенародное признание, которые утверждают передовые общественные идеалы, демонстрируют высокую степень мастерства. Творчество великих мастеров покоряет своей художественной силой. Такую силу искусство обретает не только от профессионального владения средствами художественной выразительности. Одного этого всегда было недостаточно для возникновения подлинных художественных шедевров. Только тогда, когда мастерство органически сочетается с высокой идейностью, художник оказывается способным создать произведение, обладающее качествами подлинной народности.

* *
*

Вопросы народности, классовости и партийности занимают одно из центральных мест в марксистско-ленинской теории искусства, определяя ее революционный социалистический характер. Именно поэтому борьба врагов нашей культуры против марксизма-ленинизма в эстетике особенно часто выражается в нападках на народность, классовость и партийность искусства. В настоящее время атаки на марксистско-ленинскую эстетику ведут ревизионисты различных мастей. Главным объектом их нападок является принцип партийности литературы и искусства.

Ревизионисты возрождают идеалистическое понимание творчества, утверждая автономию, независимость художника и

искусства от общества. Это их положение опровергается всей предшествующей историей искусства, характер которого всегда определялся существующими общественными условиями. «Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя»¹⁰³, — говорил Ленин. Между тем, «свобода» творчества в понимании ревизионистов означает именно утверждение асоциальности искусства.

Действительность опровергает подобные лжетеоретические построения противников марксизма, и прежде всего самих ревизионистов, которые по существу смыкаются с самыми реакционными течениями современного буржуазного искусства и эстетики.

Но в особенности новоявленные поборники «свободы» творчества нападают на партийное руководство искусства в странах социалистического лагеря. Это означает, что они не признают идейно-воспитательной функции коммунистической партии и социалистического государства по отношению ко всему народу. В их понимании нет различия между буржуазным государством, которое подавляет большинство — народ во имя меньшинства — имущих классов, и социалистическим государством, которое воплощает интересы всех трудовых классов общества, освобожденных от эксплуатации человека человеком. Политическая слепота сочетается у ревизионистов с самой злобной клеветой на социализм, с отрицанием принципиального отличия присущих ему новых общественных отношений (в том числе между художником и обществом) от отношений, существующих в эксплуататорском обществе. Они оперируют софизмом, что если в буржуазном обществе честный художник противопоставляет себя существующей социальной системе, то это же должно иметь место и в социалистическом государстве. Но в том-то и дело, что социалистическое общество уничтожает извечный антагонизм между государством и народом, между индивидами и обществом. Отсюда и новые формы взаимоотношений художника с социалистическим государством. Это не отношения меценатства, при которых представители власти и богатства посредством «покровительства» держат художника в фактической зависимости, а отношения, основанные на признании деятелей искусства равноправными членами общества. В этом обществе они являются одной из деятельных созидательных сил, участвующих в общем для всего народа деле.

Деятели искусства объединены в творческие союзы. Участие работников искусства в государственных организациях также свидетельствует не о их приниженом и подавленном положении, а о самой высокой оценке художественного труда при социализме. Тем самым художественный труд впервые в истории получает широкое общественное признание как вид деятельности, имеющий огромное общенародное и государственное значение.

Насквозь лживыми являются и утверждения ревизионистов о насильственном навязывании работникам искусства марксистской идеологии. Во всяком обществе мысли господствующего класса являются господствующими мыслями. В социалистическом обществе доминирует идеология, выражающая сознание и интересы народа. Для советского художника вполне естественно разделять идеи, владеющие народными массами, так как общество не состоит из антагонистических классов. В условиях классового неравенства народность художника неизбежно приходила в столкновение с идеологией господствующего класса. При социализме это противоречие снимается тем, что власть принадлежит всему народу. Только социализм открывает возможности для действительной свободы творчества.

Ревизионисты порывают и с основополагающим принципом единства формы и содержания в искусстве, когда объявляют «художество» независимым от идеологии. Они ссылаются на такие художественные произведения великих мастеров, где нет прямого отражения какой-либо социально-политической проблемы. Но марксизм отнюдь не стоит на позиции ограничения искусства только непосредственным изображением событий и конфликтов социально-политического значения. Он признает за искусством право и на отражение всех сфер жизнедеятельности человека соответственно их действительному месту и значению.

М. Горький говорил о литературе как о «человековедении», подразумевая под этим всесторонний охват сложнейших и тончайших явлений практической и духовной деятельности людей. Но так как сама жизнедеятельность людей подчиняется законам общественного бытия, то правдивое искусство не может не отразить даже самых интимных проявлений человеческой природы, определяемых данным состоянием общества. Как показал Ф. Энгельс в своем классическом труде «Происхождение семьи, частной собственности и государства», взаимоотношения полов и любовь также имеют не только биологическую, но и социальную основу.

Ревизионизм хочет вернуть искусствоведение к пройденному этапу нравственно-психологического толкования художественных явлений, игнорируя социальные основы нравственности и психологии; он берет человека «в себе», рассматривая его имманентно, в отрыве от его действительных общественных связей. Возрождается идеалистическое понимание этических норм как неких извечных самодовлеющих сущностей, опровергнутое еще Ф. Энгельсом в «Анти-Дюринге». Вся эта реставрация идеализма смыкается с отрицанием классовости идеологии и характеризуется подменой конкретных социальных категорий абстрактными понятиями «гуманизма вообще». Ревизионисты хотели бы заменить проверенное историей учение марксизма-ленинизма демагогическим понятием «гуманистического ком-

мунизма» и тем самым отвлекаясь от реальных условий борьбы между системами капитализма и социализма, подорвать основы стратегии и тактики международного социалистического рабочего движения, обезоружить народные массы в их освободительной борьбе. Они докатываются до чудовищных утверждений, будто всемирно-исторический переворот, освободивший треть человечества от эксплуатации, лишен «моральных» основ. Классовая борьба пролетариата, его созидательный труд, по мнению ревизионистов, менее соответствуют понятию истинной нравственности, чем волчьи законы капитализма. Дальше этого идти уже некуда!

Отход от принципов пролетарского интернационализма проявляется у ревизионистов в выдвигании лозунга «национального коммунизма», представляющего собой замаскированный буржуазный национализм. Наконец, понятию народности, выработанному прогрессивной демократической мыслью, ревизионисты противопоставляют всякого рода субъективистские теории и течения в эстетике и художественной практике.

Под флагом борьбы против догматизма ревизионисты по существу производят пересмотр основ марксистско-ленинской эстетики и теории искусства. При этом в своей подрывной идеологической деятельности они черпают аргументы у самых злейших врагов социализма. Весь арсенал ревизионизма в эстетике состоит из обрывков различных идеалистических и антидемократических теорий, давно уже опровергнутых передовой эстетической мыслью. За мнимой игрой в «новизну» скрываются самые обветшалые догмы, которые могут завести художников только в идейный и эстетический тупик.

Марксистско-ленинская эстетика, ведя действительную борьбу против догматизма, решительно разоблачает ревизионизм, который тянет искусство не вперед, а назад, в буржуазно-индивидуалистическое, субъективистское болото. Борясь против догматизма и против ревизионизма, марксистско-ленинская эстетика стремится к такой теоретической разработке вопросов, которая будет содействовать дальнейшему развитию социалистических основ художественной деятельности.

В борьбе за новую жизнь и новое искусство вопросы народности, классовости и партийности имеют большое теоретическое и практическое значение. Они являются самыми боевыми вопросами эстетики социалистического реализма. В борьбе с ревизионизмом советская наука стоит на позициях марксизма-ленинизма. Она защищает принципы, правильность которых доказана богатым опытом революционной борьбы и строительства социалистической культуры. Победа марксистских принципов народности, классовости и партийности искусства доказывается не только теоретической правотой марксистско-ленинской эстетики и теории искусства, но и художественными достижениями социалистического искусства.

ХУДОЖНИК

 о сих пор мы говорили об искусстве, имея в виду его объективную основу. Но в художественном творчестве есть и другая сторона — субъективная. За бесчисленными шедеврами искусства, по которым ведет свой счет история художественной культуры, мы ощущаем грандиозные усилия человеческой мысли и чувства, гигантскую духовную работу. Ведь каждое произведение искусства — результат человеческой деятельности. За искусством стоит личность художника.

Кто же такой этот человек, который обладает правом именоваться художником? Чем особенным одарила его природа, какое положение занимает он в обществе, в чем его призвание?

Издревле художники пользовались у народов особым уважением. Личность певца почиталась священной; ремесленники-мастера, творцы зданий и статуй, кузнецы и гончары — «хитрецы», как метко называли их у нас в древней Руси, часто считались наделенными сверхъестественной мудростью, колдовской силой. Наивная мысль древности объявила талант художника даром божества. О божественности гения не переставали говорить и позже, то в смысле идеалистического толкования его источников, то просто в смысле яркой метафоры, подчеркивающей особую якобы избранность художника.

Конечно, никакой таинственной исключительности у художника-творца нет. Но способность творить искусство помимо приобретаемого школой и практикой умения требует и определенной одаренности. Это особое человеческое качество, которое, как и всякое человеческое качество, невозможно ни продать, ни купить, ни создать по чьему-либо произволу. Мы знаем, что капиталистический строй сгубил массу талантов, в том числе и художественных, ему удавалось и — увы! — до сих пор порою удаётся купить тот или иной талант, но он не может его создать.

Действительно, чтобы быть художником, надо иметь соответствующее *природное дарование*. Всякий талант есть особое развитие тех или иных способностей человека, их особая сила или концентрированность. Предпосылкой художественного таланта является, пожалуй, прежде всего то, что он предполагает многогранность развитых в человеке способностей и их относительную гармонию между собою.

Правда, у каждого художника всегда острее развиты те способности, которые связаны с творчеством именно в данной отрасли искусства. Нельзя быть музыкантом с прирожденным отсутствием слуха, как дальтонику трудно быть живописцем. Гибкие пальцы нужны пианисту, но поэт без них обойдется. Особая «зеркость» и точность зрения — обязательное условие для мастера изобразительного искусства и т. д.

Но все же художник, как правило, обладает многогранностью, особой гибкостью восприятия и широтой охвата жизни. Об этом, в частности, свидетельствует то часто встречающееся явление, как одаренность художника в разных видах искусства, хотя бы он был профессионалом только в одном. Пушкин и Лермонтов были талантливыми рисовальщиками, Толстой — музыкантом, Репин и Перов — литераторами. Микеланджело с почти равным успехом испытывал свои силы в скульптуре, живописи, архитектуре и поэзии. Вагнер был не только гениальным композитором, но и выдающимся поэтом-драматургом.

По сравнению с талантом ученого талант художника часто кажется более многообъемлющим. Одаренность исследователя, как правило, сосредоточена лишь на своем предмете, у художников она обращена на множество предметов.

Легко понять, что именно художественное творчество нуждается в таких талантах. Ведь искусство охватывает жизнь целостно, оно обращено на все «общеинтересное в жизни» человека, и понятно, что человек, наделенный какой-либо одной способностью, с трудом может стать художником. А. Блок очень метко выразил это, сказав: писатель — «человек «по профессии»». И для этой «профессии» он нуждается в самых разнообразных способностях: в остроте чувств, в силе разума, эмоциональности, наблюдательности, яркости воображения и фантазии, интуиции, широте интересов и т. д.

Великолепный «портрет» гениального художника оставил нам Баратынский в стихах «На смерть Гёте»:

Погас! но ничто не оставлено им
Под солнцем живых без привета;
На всё отзывался он сердцем своим,
Что просит у сердца ответа;
Крылатую мыслью он мир облетел,
В одном беспредельном нашел ей предел.

Всё дух в нем питало: труды мудрецов,
Искусств вдохновенных созданья,

Преданья, заветы минувших веков,
Цветущих времен упования;
Мечтою по воле проникнуть он мог
И в нищую хату и в царский чертог.

С природой одною он жизнью дышал:
Ручья разумел лепетанье,
И говор древесных листов понимал,
И чувствовал трав прозябанье;
Была ему звездная книга ясна,
И с ним говорила морская волна.

Изведен, испытан им песь человек! ¹⁰⁴

Таков всеобъемлющий дух всякого великого художника. Таковы Данте и Леонардо да Винчи, Шекспир и Рембрандт, Бетховен и Пушкин, Чайковский и Толстой, Рабиндранат Тагор и Ци Бай-ши, Шевченко и Мидкевич.

Определенной мерой художественной способности обладает каждый человек. Если бы это было не так, люди просто не могли бы воспринимать и понимать произведения искусства. Эти зачатки художественной одаренности более или менее развиваются у разных людей в процессе их жизни и художественного опыта. Так, в частности, участие в художественной самодеятельности, получившее в условиях социализма столь важное значение, является могучим орудием развития художественного дара у миллионов людей. Но художественные способности, в той или иной мере свойственные всем людям, у художника выступают в особенно развитом и сконцентрированном виде.

М. Горький писал о том, что *«художник — это человек, который умеет разработать свои личные — субъективные — впечатления, найти в них общезначимое — объективное — и который умеет дать своим представлениям свои формы»*.

Большинство людей не разрабатывает свои субъективные представления; когда человек хочет придать пережитому им возможно ясную и точную форму — он пользуется для этого готовыми формами — чужими словами, образами, картинками — он подчиняется преобладающим, общепринятым мнениям и формирует свое личное, как чужое.

Я уверен, что каждый человек носит в себе задатки художника и что при условии более внимательного отношения к своим ощущениям и мыслям эти задатки могут быть развиты.

Человеку ставится задача: *найти себя, свое субъективное отношение к жизни, к людям, к данному факту и воплотить это отношение в свои формы, в свои слова* ¹⁰⁵.

Рассмотрим теперь кратко некоторые стороны художественной одаренности. Обычно самой важной чертой таланта в искусстве считается эмоциональность. С известными оговорками, это правильно. Действительно, без яркой и сильной

эмоциональной сферы творчество художника трудно себе представить. Это легко объяснимо из особенностей эстетического отношения человека к действительности, которое всегда эмоционально. Следовательно, невозможно быть художником без яркой и сильной жизни чувств, без чуткости и возбудимости сердца. Художник должен быть способен «сочувствовать» всему, на что обращается его взор, волнуясь, радуясь, печальясь, гневаясь и т. д.

С этим связано то *острейшее чувство предмета*, которое отличает всякого истинного художника, особая его прозорливость в общении с бесконечно многообразным миром конкретных вещей. Рисунки цветочных стеблей у А. Дюрера или этюд «Ветки» у Александра Иванова пленяют нас не только точностью, но и особой остротой видения, эмоционального восприятия таких нюансов, к которым обычный глаз будет безразличен или просто их не заметит.

Обильные примеры такого восприятия дает восточная поэзия, где чувство предмета поистине обладает необычайной проникновенностью.

Вот несколько древних японских «хокку», крошечных трехстрочных стихотворений:

И поля я горы —
Снег тихонько все украл...
Сразу стало пусто! ¹⁰⁶

Осенняя луна
Сосну рисует тушью
На синих небесах ¹⁰⁷.

Осень уходящая
Сыплет, сыплет по пути
Листья кленов красные ¹⁰⁸.

Приведенные примеры позволяют обратить внимание еще на одно важное обстоятельство. Эмоциональность художника неразрывна с его повышенно острой способностью наблюдать. Ошибочно думать, что художник эмоционален, так сказать, «из глубин собственного духа» и что его взволнованность не нуждается в пище, в постоянных наблюдениях реальной действительности. Только загораясь пламенем жизни, эмоциональность художника, как и его способности к воображению, интуиции, пылают ярким и горячим светом. «Опирайтесь на пережитое — для меня все; высасывать из пальца — не мое дело: я всегда считал, что действительность гениальнее моего гения» ¹⁰⁹, — говорил Гёте.

Собственно, умение художника наблюдать и переживать впечатления и означает способность его загораться виденным, взволноваться им, вовлечь в свою творческую работу фантазию, с тем чтобы глубже проникнуть в суть вещей.

Общественная практика художника в различных сферах жизни определяет запас жизненных впечатлений, необходимых

в качестве материала для художественных обобщений. Жизненные впечатления, откладываемые в сознании художника, — отдельные наиболее поразившие его явления, характеры людей, всевозможные жизненные ситуации, картины природы и т. п. — служат в дальнейшем основой тех образных представлений, которые необходимы в процессе художественного познания. Не случайно поэтому советские художники непосредственно связывают проблему мастерства с богатством жизненного опыта.

Но общественная практика художника — не только предпосылка художественного познания действительности, жизни в смысле накопления наблюдений, впечатлений. Восприятие действительности вообще — отнюдь не пассивный акт ее зеркального отражения; оно всегда носит направленный характер. Целенаправленность восприятия предметов определяется общественной практикой художника, в процессе которой формируется его отношение к действительности. «Очевидно, — писал А. А. Фадеев, — и в период «первоначального художественного накопления», первоначального накопления образов действительности, у художника откладываются те впечатления о действительности, которые особенно поражают его сознание, его психику как представителя того или иного социального слоя, класса; иначе говоря, даже в самый первый период творческой работы художник не выступает как «независимая» от социальных условий индивидуальность. Художник сам является представителем определенного социального слоя, класса, имеет свое мировоззрение (часто не четко определившееся), и не все одинаково поражает его в действительности, не в равной мере интересует и волнует»¹¹⁰.

Следовательно, запас наблюдений художника не есть результат зеркально-пассивной, механической фиксации действительности в любых ее проявлениях, и качества объекта отражения сами по себе не определяют автоматически содержания восприятий и представлений художника. Художник, как и всякий человек, осваивает действительность в соответствии со своими потребностями, обусловленными в конечном счете общественной практикой социальных сил, представителем которых он является. Его отношение к действительности, в соответствии с которым он сосредоточивает внимание как на важном и типичном лишь на определенных ее сторонах и проявлениях, представляет собой реальное выражение этих потребностей.

Не беспочвенна и творческая фантазия художника. Она менее всего похожа на бесплодное фантазерство и пустое оригинальничанье способности к вымыслу. «...Творческая фантазия художника, — справедливо подчеркивал Гегель, — является фантазией человека великого ума и сердца...»¹¹¹ Достаточно сравнить мощную фантазию таких художников, как Гёте, Гойя, Салтыков-Щедрин, с отвратительным умничанием современ-

ных сюрреалистов, которые, подобно Сальвадору Дали, в поте лица своего трудятся, чтобы вымучить из своего довольно скудного запаса воображения все более нелепые и уродливые образы.

Художественная фантазия помогает художнику обнимать свой предмет широко и свободно, смело проникать в самую сокровенную глубину, находить для выражения его смысла наиболее подходящую форму.

Но не представляет ли собой творческое воображение того признака художественного творчества, благодаря которому художник «абсолютно свободен», «независим» от действительности, от задач правдивого ее отражения? Иными словами, не обладает ли творческая фантазия такой конструирующей способностью создания художественных образов (в виде ли мистической художественной интуиции или в виде врожденных сознанию эстетических форм), благодаря функционированию которой художник создает «мир идеальной природы», перед которым действительный, реальный мир не более как презренный «прах»?

Известно, что идеалистическая эстетика исходит именно из такой трактовки творческого воображения, затушевывая его истинную природу.

Марксистская эстетика, опирающаяся на теорию познания диалектического материализма, учит усматривать объективную основу любых, даже самых иллюзорных, продуктов творческого воображения в материальной жизненной практике людей. «Даже туманные образования в мозгу людей, и те являются необходимыми продуктами, своего рода испарениями их материального жизненного процесса, который может быть установлен эмпирически и который связан с материальными предпосылками»¹¹².

Как бы ни были далеки, на первый взгляд, от действительной жизни многие образы, созданные творческим воображением человека, в них необходимо отражается реальный мир.

Самые фантастические художественные образы, в которых первоначально отражались таинственные силы природы, а затем и чуждые, враждебно противостоящие человеку социальные силы, создавались воображением художника лишь на основе тех сторон и свойств объективного мира, которые были так или иначе осознаны им (прямо, непосредственно, или косвенно, опосредованно) в процессе практического освоения действительности. Таковы изображения в древних храмах-пещерах Индии со множеством рук, голов, ног, олицетворяющие всемогущество (изображения Брахмы — бога-создателя или же бога мудрости Ганеши и т. д.), и символические образы зла древнекитайской графики, львиные и орлиные грифоны древних скифов, кентавр мифологии древних греков и змей-горыныч русского фольклора, вурдалаки, привидения, ведьмы и целый сонм

фантастических образов, известных фольклору большинства народов.

Художественные образы греческой мифологии, по замечательным словам Маркса, есть не что иное, как переработанные народной фантазией бессознательно-художественным образом природа и общественные формы. По словам Маркса, положение богинь в греческой мифологии рисует нам ранний период греческой истории, когда женщины пользовались еще более свободным и почетным положением, чем в последующий, героический период. Объективное содержание мифологических образов позволяет исследователям изучать на основании анализа этих творений народного гения быт и нравы народа в древнейшие периоды его истории, формы его общественного бытия, его представления и чаяния.

В героических образах русского былинного эпоса — Илье Муромце, Добрыне Никитиче, Микуле Селяниновиче, Алеше Поповиче, несмотря на гиперболизацию, нашли правдивое, реалистическое в своей основе отражение замечательные типические качества великого русского народа, самоотверженно отстаивавшего в титанической борьбе с иноземными захватчиками честь и независимость своей Родины.

Народность художественных обобщений русского былинного эпоса обуславливает их неуязвимую прелесть, ибо отраженные в них действительные черты духовного облика русского народа с новой силой проявлялись и проявляются на дальнейших этапах его истории.

Воображение, которое основано на действительности, отражаемой сознанием художника (восприятия, представления и т. д.) соответственно его мировоззрению, выступает как необходимое условие в процессе создания реалистического художественного образа.

Ленин указывал, что «нелепо отрицать роль фантазии и в самой строгой науке...»¹¹³, что фантазия — качество величайшей ценности, необходимое в любом творчестве. Будучи важным моментом человеческого познания вообще, воображение, вымысел, фантазия играют весьма существенную роль в процессе правдивого художественного обобщения действительности. Вымыслить для художника-реалиста — значит «извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ...»¹¹⁴

Обобщение типичных сторон действительности, которое является важнейшей специфической закономерностью реалистического искусства, немыслимо без творческого воображения, которое сплавляет в целостный художественный образ «отвлеченные» художником от действительности в процессе ее познания качества, свойства, признаки.

Творческое воображение художника-реалиста базируется на правдивом познании действительности в процессе ее наблю-

дения и изучения; действительный мир — его основа. Но реализм по самой своей сущности враждебен «полазучему эмпиризму» натурализма, бескрылому мнимому «объективизму», тщетно поспевающему за развивающейся жизнью и бессильному уловить ее ведущую тенденцию.

Уловить в действительности то новое, что выдвигается эпохой, и обобщить его в качестве положительного идеала художнику помогает прогрессивное мировоззрение (в том числе и эстетические взгляды), правильно отражающее потребности развития материальной жизни общества. Вот почему неустанная работа над собой и над своим идейным вооружением в духе коммунизма является тем неперменным условием, без которого советские художники не могут быть помощниками партии в деле формирования коммунистического сознания своего народа и тем самым быть инженерами человеческих душ.

Передовые русские художники прошлого, развивая благородные патриотические и освободительные идеи, правильно отражавшие потребности развития русского общества, воплощали эти идеи в определенных образах. И эти образы отнюдь не были результатом пустой фантазии, ибо их творцы, чутко относившиеся ко всему новому в действительности, художественно обобщали тот тип положительного героя, который выдвигала сама жизнь. Создавая образ положительного героя, русские художники — Грибоедов и Пушкин, писатели-декабристы и Герцен, Тургенев и Островский, Чернышевский и Некрасов, Репин и Крамской и многие другие — разъясняли народу пути его развития.

В этом отношении искусство социалистического реализма является продолжением и развитием классического искусства на новой, высшей основе.

Действительный мир — основа творческого воображения художника; в глубокой связи с действительностью — его сила.

Творческое воображение непрерывно контролируется художником, проверяется целенаправленным наблюдением жизни. Образы, созданные творческим воображением, художник соотносит с действительностью, их логику — с логикой жизни, их взаимоотношения — с реальными отношениями жизни, с типическими обстоятельствами. Определяя дальнейшее развитие, конкретизацию замысла, творческое воображение художника, когда он наблюдает жизнь, получает одновременно и стимул и критерий истинности. Поэтому образ, возникающий в воображении художника на основе замысла (или же как замысел), в дальнейшем в той или иной мере уточняется, отшлифовывается, конкретизируется в соответствии с жизненной правдой.

Истинный художник не властен обогатить жизнь, воплотить ее в иной форме, нежели та, в которой обнаруживается ее логика. Объясняя причину эволюции первоначального замысла «Анны Карениной», Толстой приводит известное высказывание

Пушкина одному из друзей по поводу истории создания образа Татьяны Лариной: «Представь, какую штуку удрала со мной Татьяна! Она — замуж вышла. Этого я никак не ожидал от нее», и замечает: «То же самое и я могу сказать про Анну Каренину. Вообще герои и героини мои делают иногда такие штуки, каких я не желал бы: они делают то, что должны делать в действительной жизни и как бывает в действительной жизни, а не то, что мне хочется» ¹¹⁵.

Задача художника-портретиста, работающего с натуры, заключается в создании образа, максимально близкого к оригиналу. И в этом случае «контролирующее» наблюдение за предметом изображения предохраняет художника от субъективизма образа, который может возникнуть в воображении в силу определенных условий жизненной практики.

Нередко в творческой практике художник опровергает свое собственное представление о предмете изображения, возникшее в его уме. Любопытный случай подобного рода приводит К. Чуковский в монографии «Репин». Однажды Репин задумал написать портрет одной женщины, оказавшей ему много добрососедских услуг в Пенатах. «И вот она сидит в его стеклянной пристройке, он пишет ее и при этом несколько раз повторяет, какие у него к ней горячие чувства и какая она сердечная, добрая, а на картоне между тем получается мелкая, самодовольная хищница, тускло-хитроватая мешанка. Я указал ему, — пишет Чуковский, — на это обстоятельство, и он страшно на меня рассердился, повторяя, что это «ангельски добрая, прекрасная личность» и что я вношу в его портрет этой женщины свою собственную ненависть к ней. Но когда «ангельски добрая личность» сама увидела портрет, она обиделась чуть не до слез» ¹¹⁶.

«Сопротивление» образа субъективному произволу художника обуславливается тем, что логика образов реалистического искусства отражает логику действительной жизни, познаваемую художником в процессе его общественно-исторической практики.

И эмоциональность, и наблюдательность, и интуиция, и фантазия художника — важные слагаемые его творческого таланта. Но все они вместе направлены на то, чтобы наиболее полно и проникновенно осваивать действительность. Именно в этом основа истинной оригинальности мастера искусства. Совершенно неверно сводить оригинальность художника к необычности его субъективных способностей или к неповторимости его манеры. Сейчас в художественной общественности буржуазных стран очень в ходу крылатое понятие «нонконформизм». Нонконформизм означает наибольшую оригинальность, несходство данного художника со всеми своими предшественниками и современниками. Нонконформист — высшая похвала, так же как конформист — самое суровое порицание.

На деле оригинальность в современном буржуазном искусстве не имеет ничего общего с действительным своеобразием и богатством творческих индивидуальностей. Все сводится к каким-то особым приемам, которые нередко специально изобретаются ради того, чтобы быть непохожим. При этом апеллируют к особенностям эмоциональности и интуиции данного мастера. Между тем, крайние формы формализма ныне утратили какую бы то ни было эмоциональность. Сюрреалисты, ташисты принципиально признают право на художественное выражение только «спонтанного», подсознательного, смутного, бредового. А это даже не эмоции, не чувства, не фантазия, а некие обрывки бесформенных полуфизиологических ощущений. Этим путем к подлинной оригинальности не придешь. Лишь последовательное и богатое развитие всех человеческих способностей в их максимальной зрелости создает настоящую творческую индивидуальность. Не манера создает ее, а способ видеть, анализировать жизнь и судить о ней.

Вот почему, кстати сказать, такое большое значение среди творческих способностей художественного таланта имеет разум.

Немецкая идеалистическая эстетика в лице Шеллинга выдвинула положение о единстве сознательного и бессознательного в творческой деятельности художника *. Это положение, непосредственно относящееся к процессу оформления содержания в произведении искусства, имеет «рациональное зерно», которое необходимо использовать. Сделать это тем более важно, что различные реакционные течения в эстетике и искусстве неоднократно пытались свести к минимуму сознательные процессы в творчестве художника и представить искусство как продукт чистой интуиции, иррационального вдохновения, подсознательных стимулов и т. п.

Борясь с реакционными взглядами идеалистической эстетики, было бы, однако, неверно истолковывать процесс создания художественной формы, воплощающей содержательный замысел художника, в духе плоского рационализма. Это противоречило бы как данным художественной практики, так и высказываниям художников о своем творчестве.

Жизненно правдивое художественное творчество всегда сознательно в том смысле, что художник ясно отдает себе отчет в том, что он делает и для чего он это делает, т. е. сознает с позиции своего мировоззрения содержание, цель, направленность своего творчества. Именно этим определяется выбор художником определенных явлений действительности и изображение их с наиболее важных для него сторон, в наиболее интересных его отношениях. Но, выделяя тот или иной круг

* «В произведении искусства отражается тождественность сознательной и бессознательной деятельности» (Ф. В. И. Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, Л., Соцэкгиз, 1936, стр. 383).

явлений и изображая его с определенных сторон, художник дает живое, синтетическое представление об этих явлениях в целом. Поэтому содержание подлинного реалистического искусства может быть объективно богаче того, что видит в своем произведении сам художник, того, что он сознательно в него вложил. Это объективное содержание раскрывается в процессе исторической «жизни» произведения искусства.

Есть в этом вопросе и другая сторона, непосредственно относящаяся к соотношению содержания и формы.

Работа над созданием совершенной художественной формы, упорная ее отделка — одно из важнейших условий художественного мастерства, хотя эта работа и не сводится к рассудочному комбинированию элементов языка искусства (такова она только у формалистов), а является подлинно творческой.

Современная буржуазная эстетика охотно и пастойчиво возвращается к мысли, что разум чужд, более того — враждебен художнику.

В эпоху кризиса буржуазного сознания стремление отказать художнику в праве на разум имеет вполне реальные корни. Искусство не должно вникать в противоречия жизни, пусть художник будет как младенец и не стремится сорвать покрывало с таинственной статуи. Знать художнику — вредно, куда «полезнее» ему — творить мифы. Такие концепции очень усердно развивали «теоретики» фашизма, и их с удовольствием перепевают некоторые современные буржуазные эстетики.

При этом нередко допускается фальсификация. Разум, мысль смешивают — сознательно или бессознательно — с сухим рационализмом, с отвлеченным логизированием. Последнего, как мы видели, искусство действительно не терпит, но отсюда отнюдь не следует, что разум, сила ума не принадлежат к драгоценнейшим творческим способностям художника.

Не случайно невозможно найти ни одного гениального художника, который не был бы человеком проникательной мысли, хотя, конечно, он мог быть и далеко не философом.

Фирдоуси, Леонардо да Винчи, Рабле, Мольер, Шота Руставели, Рубенс, Бальзак, Гоголь, Александр Иванов, Толстой, Роллан, Станиславский, Фраэнс... Перечислять всех этих людей — значило бы рассказывать историю искусства. Подчеркнем, что высшая мудрость этих людей, их глубокий разум запечатлевались прежде всего в их гениальных художественных произведениях и совсем не обязательно искать ему подтверждения где-либо вне художественной среды.

Сильный ум необходим художнику не менее, чем фантазия или интуиция, хотя, конечно, не может быть подлинным поэтом художник, лишенный эмоциональности и наделенный только рассудком.

Но теперь обратимся к другой стороне дела. Сколько бы ни значили природные данные художника, сами по себе они

еще ничего не могут дать. Их надо развивать и оттачивать, одновременно приобретая и совершенствуя средства для их реализации.

Отсюда огромное значение для художника учебы, практического овладения мастерством.

Давно сказано, что гений — это трудолюбие. Только систематическая и упорная работа над собой может помочь творчески одаренному человеку стать настоящим художником. Для этого нужна и школа, и жизненный опыт, и творческое общение с другими мастерами, и изучение художественного наследия. Лишь в результате всего этого по-настоящему созревает талант, оттачиваются все способности мастера; он овладевает всей совокупностью технических приемов, средств выразительности, творческой мудростью; это позволяет ему создавать произведения, действительно значительные.

Бывает так, что некоторые художники, особенно среди начинающей молодежи, с известным пренебрежением относятся к систематическому труду. Им кажется, что главное — не в свободном владении мастерством, а в том «особом артистизме», который делает человека «божьей милостью» художником, как бы ни была мала его профессиональная подготовка. Однако это иллюзия. Такой дилетантский артистизм не может дать ничего, кроме в лучшем случае внешне броских, а по существу очень и очень поверхностных и пустых вещей.

Настоящее мастерство и настоящая уверенность и свобода приходят к художнику не сразу и даются ценой самой черной работы. Настоящий артистизм — результат не поверхностной импровизации, а большой творческой зрелости, завоеванной неутомимым трудом. «Будет просто, как переделаешь раз со сто», — любил говаривать художник Федотов. Величайшие из мастеров были необычайно требовательны к себе, стремясь до конца дней совершенствовать свое мастерство. Истинную мудрость художника, знающего, как безграничны возможности совершенствования для каждого таланта и как мало может он охватить своим искусством из всего бесконечного богатства мира, с наибольшей убедительностью выразил Хокусаи — замечательный японский график. Будучи уже стариком 75 лет, он говорил: «Когда мне было шесть лет, я уже стремился зарисовывать все, что видел вокруг себя. За полстолетия я издал бесчисленное множество гравюр, но оставался неудовлетворен тем, что делал. В семьдесят три года я научился понимать отчасти истинный облик птиц, рыб и растений. Поэтому пока я не достигну восьмидесяти лет мое искусство будет постоянно развиваться. В девяносто лет я сумею проикнуть в сущность всех вещей. Когда мне исполнится сто лет, мои произведения достигнут высшей степени совершенства, а если я доживу до ста десяти, все, что я создам, каждая точка и каждый штрих — будут сама жизнь»¹¹⁷.

При прочих равных условиях (т. е. при равной одаренности художников, идейности, содержательности искусства) мастерство художника тем зрелее и выше, чем полнее и глубже освоил он весь арсенал технических средств своего искусства, выработанных на протяжении многовековой истории, чем свободнее и совершеннее владеет он этими средствами.

Творческое освоение классического наследия советскими художниками предполагает развитие (применительно к решению новых задач, выдвигаемых современной действительностью) не только идей, тем, образов, эстетических принципов реалистического искусства прошлого, но и его художественного языка, выразительных средств, техники. Освоение всей полноты того, что накоплено в этом отношении в истории искусства, дает художнику широту и многогранность технических возможностей, играющих немалую роль в создании совершенной художественной формы.

Все сказанное относится, конечно, к искусству профессиональному, к художнику-специалисту в той или иной области творчества. Но это отнюдь не значит, что любой одаренный человек, отдающий искусству лишь свой досуг, не может добиться определенного художественного результата. Мы не говорим о том, что из среды самоучек иногда выходят первоклассные мастера. Даже и при средних способностях, но при серьезном, преданном отношении к делу можно достичь таких успехов, которые будут давать и самому творцу и окружающим истинную эстетическую радость. Труд, стремление проникнуть в «тайны» художественной профессии вознаграждаются сторицей. Вот почему есть принципиальная разница между самодеятельным художником и дилетантом, для которого искусство — лишь пустая и легкомысленная забава.

Поэтому подлинное искусство несовместимо с дилетантизмом, художник, пренебрегающий своим ремеслом, не может быть настоящим мастером. Высокое профессиональное мастерство в художественном творчестве предполагает ту виртуозность, артистичность, владение техникой, когда кажется (но, конечно, только кажется), что творчество не составляет никакого труда: рифмы текут легко и свободно, краски сами ложатся на холст, от глыбы мрамора свободно отсекается все ненужное и остается лишь прекрасная и содержательная форма художественного образа.

«Если танцовщица, — справедливо отмечает балетмейстер Р. Захаров, — не освоит всех трудностей своей вариации, она будет связана и как бы закреплена технической стороной танца, ей будет уже не до образа. Все ее внимание будет сосредоточено не на выражении мыслей и чувств, заложенных в танце, а на преодолении его технических трудностей.

Настоящий большой артист, владеющий искусством выразительного танца и впечатляющий им зрителя, всегда в совер-

пешестве владеет техникой, которая не связывает и не закрепощает его, а, наоборот, служит средством для выражения содержания образа»¹¹⁸.

Разумеется, такая артистичность и виртуозность владения языком искусства достигается не только в результате врожденной одаренности, но и в большой мере в результате упорного труда, огромного опыта, всестороннего развития художественных навыков. Высокому профессионализму в искусстве сопутствует труд, дилетантизму — халтура. Но в художественном произведении, созданном настоящим мастером, этот труд выступает в виде свободного и непринужденного владения техническими средствами и при этом как раз теми «единственными и незаменимыми» средствами, которые лучше всего способны выразить данное содержание.

Мы восхищаемся отточенностью пушкинского стиха, колористической виртуозностью В. И. Сурикова, изяществом и прозрачностью полифонической фактуры у М. И. Глинки. И эти пленяющие нас эстетические качества формы (мы сейчас говорим только о форме, хотя и помним все время о ее обусловленности содержанием) являются результатом точно найденных и метко примененных выразительных средств. Это в свою очередь возможно лишь в том случае, если художник освоил все богатства языка своего искусства, когда художник-творец образно мыслит в материале своего искусства так же свободно, как и говорит на родном языке.

Профессиональное владение средствами своего искусства может дать блестящие художественные результаты и является одним из их условий. Но оно может привести и к ремесленничеству, бездушному академизму и т. д. Известны художники, которые слабо владеют профессиональной техникой и потому не могут создать совершенных художественных произведений. Но известны также художники, которые хорошо владеют профессиональной техникой и вместе с тем также не в состоянии создать подлинных произведений искусства.

Все это говорит о том, что техническая оснащенность в искусстве — необходимое, но не достаточное условие мастерства. Если недооценка техники ведет к оправданию дилетантизма, то сведение к ней мастерства означает оправдание ремесленничества и бездушного академизма, нередко прикрывающих формалистическую суть художественного творчества. Формалисты охотно сводят сущность художественного творчества к технике, и только к ней. Вот одно из их характерных высказываний: «Взятая в своей сущности, художественная деятельность не связана с подражанием ни природе, ни даже прекрасному в природе... Сама в себе, она не что иное, как техника, т. е. приведение в гармонию, стилизация, орнаментация, идеализация или иной синоним, всегда слишком широкий или слишком узкий чтобы правильно обозначать высшее истолкование,

благодаря которому творческий дух претворяет в красоту все данные безразличной жизни...»¹¹⁹

Разумеется, бессодержательное, голое, формально-техническое трюкачество, разрушающее не только подлинно реалистическое мастерство, но и самую технику, типичное для буржуазного декаданса в искусстве и иногда влиявшее на некоторых советских художников, в настоящее время преодолено нашим искусством. Это не значит, однако, что разоблачение формалистического техницизма не необходимо. Все же чаще приходится встречаться с техницизмом другого толка, без излишней усложненности, без вывихов и кривляний, вполне традиционным и даже с намеком на образность, но по существу своему формалистичным.

Нашей критике иногда приходится сталкиваться с произведениями, авторам которых нельзя отказать в профессиональном умении (мастерстве в узком, ремесленном смысле слова). На лицо техническая грамотность, все в форме произведения обстоит как будто бы гладко и благополучно, но оно вместе с тем мертво, бездушно, не волнует зрителя или слушателя. Живая яркость и выразительная острота формы подменяется гладкостью использования традиционных художественных средств при отсутствии глубокого содержания. Владение техникой не спасает в этих случаях от вялости формы.

Итак, чтобы создавать в искусстве что-либо заслуживающее внимания, нужен не только талант, нужно его длительное и постоянное совершенствование, нужна зрелая школа, необходимо настоящее мастерство.

И, наконец, добавит нам всякий художник — нужно вдохновение, без которого и самый яркий талант, и самый большой жизненный и творческий опыт, и самое совершенное мастерство не будут приведены в движение, останутся дремать. Это справедливо.

Отсутствие вдохновения, когда молчат способности, когда мастерство превращается в сумму заученных приемов, тягостно для художника. Помните у Пушкина:

Я книгу закрываю;
Беру перо, сяжу; насилью вырываю
У музы дремлющей несвязные слова.
Ко звуку звук пойдет... Теряю все права
Над рифмой, над моей прислужницею страшной:
Стих вяло тянется, холодный и туманный.
Усталый, с лирою я прекращаю спор...¹²⁰

Вдохновение, когда все существо художника обьято жаждой творчества, когда все силы души испытывают высокий подъем, когда все складывается будто само собою — дает творцу огромную радость. Может создаться впечатление, что мастером овладевает некая внешняя сила. Тот же Пушкин в «Пророке» выразил это поэтическое ощущение творческого вдохновения.

На деле вдохновение есть не что иное, как высшее напряжение всех человеческих сил, интенсивнейшее и концентрированнейшее проявление всех духовных способностей творца.

Надо при этом заметить, что «божественный глагол» вдохновения совсем не является исключительным уделом художников и поэтов. Не только ученый, мыслитель, инженер, но и любой работник, могущий делать и делающий свое дело, отдаваясь ему всецело, испытывает то же творческое волнение, которое испытывает человек, творящий искусство. Естественный эксперимент, сталевар Магнитки, ставящий новые производственные рекорды, тракторист, вышедший в бескрайние степи поднимать новые тысячи гектаров целины, — все они люди вдохновения.

Труд по вдохновению — свободно выполняемая практическая деятельность человека, направленная на достижение действительно высоких целей, творчество в самом точном смысле этого слова.

Оно возникает лишь тогда, когда человеку, выражаясь философски, субъекту противостоит предмет, объект, который он жаждет изменить, преобразовать, освоить. В общении с миром, в деятельности, а не в «сокровенных тайниках души» рождается вдохновение. И именно потому настоящий творческий полет испытывает тот художник, отношения к действительности которого богаты, который живет полнокровной жизнью своего народа, для которого творить — значит открывать в окружающем что-то новое, важное, волнующее. Подлинному вдохновению чуждо черствое себялюбие, которое боится, что погружение в жизнь «запятает» «возвышенность» вдохновения. Это прекрасно понимал еще Гегель: «Вдохновение, в котором субъект пыжится и важничает, старается проявить себя в качестве субъекта, вместо того чтобы быть органом и живой деятельностью самого предмета, есть дурное вдохновение»¹²¹.

Да, действительно, в минуту вдохновения художник охвачен творческим порывом, который позволяет художнику с наибольшей полнотой и выразительностью проникнуть в правду реального мира. Ибо и само искусство начинается там, где мастер хлопочет не о самовыражении, а о выражении правды и красоты жизни. И тогда-то он только по-настоящему и выражает себя. Отсюда понятна глубокая мудрость мысли Станиславского о том, что художнику надо любить искусство в себе, а не себя в искусстве. В последнем случае дальше пошлого оригинальничания дело не идет. Если же художник любит искусство в себе, он способен отвлекаться от своих мелких вожделений, погрузиться целиком в свой предмет, и тогда его искусство будет по-настоящему могучим, и он-насладится самым высоким вдохновением:

И забываю мир — и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:

Душа стесняется лирическим волнением,
Трепет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявлением —
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут ¹²².

Лишь тогда, когда жизнь во всем богатстве своих проявлений и во всей глубине своего содержания владеет художником, его посещает истинное вдохновение.

Вот почему вдохновение, кажущееся жеманным эстетам чем-то противоположным действительности, на самом деле есть наиболее могучее проявление благороднейшей способности человека осознавать и преобразовывать мир. И здесь мы подходим едва ли не к самому главному — к личности художника, к его социальному и моральному облику и в первую очередь к роли мировоззрения в творчестве мастера.

Вопрос о значении мировоззрения для творчества художника — один из основных вопросов эстетики. Опыт мировой истории искусства с несомненностью доказывает огромное значение, которое имеют для расцвета таланта передовые общественно-политические взгляды. Вспомним судьбу гоголевских «Мертвых душ»: в первой части поэмы гений Гоголя питался передовыми идеалами, но как тяжело отразился перелом в мировоззрении писателя на художественной ткани второй.

Несомненно, что при прочих равных условиях талант художника расцветает тем больше и тем свободнее, чем последовательнее и прогрессивнее мировоззрение художника.

Буржуазные теоретики охотно распространяют идею, будто сознательное отношение художника к коренным вопросам жизни, прогрессивное и цельное мировоззрение не только не способствуют художественному творчеству, но и вредны для него. «Гибнет всякое искусство, которое философствует» ¹²³, — утверждал основоположник эстетики «вчувствования» Т. Липпис. Характерно, что и ревизионисты не отстают от буржуазных эстетиков в своем отрицании роли мировоззрения. Так, некоторые из них, толкуя вкрявь и вкось статьи В. И. Ленина о Толстом, настаивают на том, что искусство какого-либо художника не находится ни в каком соответствии с его общественно-политическими взглядами.

Между тем Ленин в этих статьях как раз и показал с огромной глубиной, как органически тесно связаны сильные и слабые стороны в художественных произведениях Толстого с сильными и слабыми сторонами его мировоззрения.

Большинство величайших мастеров искусства были передовыми людьми своего времени не только в своем искусстве,

но и в широком общественном плане, хотя, разумеется, сложность исторической ситуации порою обуславливала и противоречивость их социально-политических взглядов.

Это касается и художников Возрождения — Боккаччо, Микеланджело, Дюрера, Рабле, и лучших представителей искусства эпохи просвещения — Бомарше и Хогарта, Гойи и Лессинга, и художников-демократов XIX столетия — Стендаля и Делакруа, Бетковена и Шелли, Домье и Курбе, Верди и Мунка, Мицкевича и Золя. Но особенно наглядно это видно на истории художественной культуры народов СССР, которая необычайно тесно сливается с историей передовой общественной мысли. От Фонвизина и Радищева к Пушкину и Грибоедову, далее к Гоголю и Александру Иванову, к Шевченко и Абовяну и затем к художникам-демократам середины и второй половины XIX в. — Некрасову и Салтыкову-Щедрину, Крамскому и Репину, Даргомыжскому и Мусоргскому, Толстому и Чехову, Абаю и Райнису, Станиславскому и Ермоловой — проходит линия развития художественного творчества в ее теснейшей связи с движением передовых сил общества.

Искусство социалистического реализма, живая душа которого — коммунистическая партийность, предполагает сознательное и последовательное овладение передовым коммунистическим мировоззрением, марксистско-ленинской идеологией. Горький и Маяковский в этом смысле служат замечательными примерами для всех советских художников. Но подробнее мы будем говорить об этом в главе о социалистическом реализме, сейчас же подчеркнем только, что социалистический общественный строй раскрепощает мысль художника, открывает ему все пути для активного участия в жизни общества, для органического единения со своим народом. А это означает свободу художника в овладении самыми передовыми идеями века, свободу воплощать эти идеи в своем творчестве, которой зачастую не могли пользоваться художники прошлого.

Идея зависимости качества художественного образа от нравственного облика художника неоднократно выдвигалась передовыми мыслителями прошлого. Как правило, на ней особо настаивали теоретики, ратовавшие за высокое общественное предназначение искусства.

Конечно, бывает и так в отдельных случаях, что личная моральная неполноценность художника может быть преодолена его талантом, т. е. способностью остро чувствовать и верно воспроизводить правду жизни. Но сколько бы фактов подобного противоречия субъективного и объективного моментов творчества мы ни приводили, они не опровергают другого, кардинального положения, которое можно сформулировать примерно так: высокая нравственность художника, как человека, как гражданина, положительно влияет на эстетические достоинства его произведений. Наиболее непосредственно оно характери-

зует реалистическое искусство нового времени. При этом наблюдается поучительная тенденция: чем активнее становится художник как общественный деятель, как сознательный борец за прогрессивный идеал, тем в большей степени его творчество зависит от его нравственности. Мы не можем не вспомнить прекрасные слова В. Г. Белинского: «Наше время преклонит колени только перед художником, которого жизнь есть лучший комментарий на его творения, а творения — лучшее оправдание его жизни»¹²⁴.

В совокупности нравственных качеств, которые выявляются в сложной системе отношений человека с другими людьми, с обществом, решающее значение имеет гражданская позиция художника, его отношение к тому обществу, в котором он живет, к борьбе классов, к прогрессивным силам общества, к народу. Подлинно нравственной является такая гражданская позиция, которая соответствует прогрессу, коренным интересам передовых социальных сил и в первую очередь интересам народа. Она неизмеримо умножает творческие силы художника, помогает ему отобрать для художественного обобщения наиболее важные и существенные стороны действительности, выразить самые прекрасные, человеческие идеалы. Тот же, кто «раждебен народу, не болеет за него сердцем и душой, кто выражает идеалы антинародных, реакционных сил, оказывается бессильным создать произведения высокого искусства: его талант быстро иссякает, как ручей, отгороженный от родника.

В истории прогрессивной культуры был выработан взгляд на художника как на общественного деятеля. Немеркнувшие образы искусства критического реализма созданы художниками-борцами, осознававшими свою миссию, свою великую ответственность перед угнетенным народом, ненавидевшими господствующие социальные порядки. Трагизм их судьбы, бедствия и невзгоды, обрушивавшиеся на них (в частности, в условиях самодержавно-крепостнической действительности в России), — яркая характеристика их нравственного пафоса. Напомним известный «обзор» судеб писателей, составлявших цвет русской литературы, ее гордость, ее славу, данный В. Г. Короленко. Он писал: «Когда умирает русский писатель, какого бы калибра он ни был, то ему, как всякому подсудимому на суде, прежде всего, вероятно, предлагают на том свете вопрос: «Был ли в каторжных работах? На поселении в Сибири? Под судом? В тюрьме? Ссылался ли административно? Или, по меньшей мере, не состоял ли под надзором полиции, явным или тайным?»

И редкий из нашей братии может положить руку на сердце ответить: на каторге не бывал, под судом и следствием не находился, под явным и тайным надзором не состоял.

Такая уж преступная профессия. С первым лепетом российской публицистики началась и эта история: уже Новиков

и Радищев открыли скорбный мартиролог. О Пушкине и Лермонтове известно. Даже Грибоедов, видный чиновник и российский «полномочный министр» при персидском дворе, не избежал путешествия на фельдъегерских с Кавказа в Петербург»¹²⁵.

Конечно, зависимость творчества от гражданской позиции художника присуща не только литературе, но и всем другим видам искусства, хотя в каждом из них она и проявляется соответственно его специфике. Хорошим примером может служить театр, искусство, исполнительское по своей природе, для которого характерным является слияние личности художника и образа, создаваемого им, а стало быть, совершенно особое значение нравственности актера. Мечтой прогрессивных деятелей культуры всегда был театр, на подмостках которого выступал бы актер — гражданин и патриот, носитель общественно-нравственного начала. Они обрушивались на безнравственность тех актеров, которые не отзываются на запросы времени и живут мелкой жизнью обывателей и мещан, растрачивают душевные силы на дразни и разврат. С едким сарказмом они высмеивали художников, забывших о высокой этической миссии театрального искусства, полагающих возможным презреть запросы времени и потрясать зрителей лишь благодаря «ниспосланному свыше» вдохновению. «Вы хотите, чтоб пошлак и каботин бросал человечеству со сцены возвышающие, облагораживающие людей чувства и мысли? Вы хотите за кулисами жить маленькой жизнью мещанина, а выйдя на сцену, сразу сравняться и встать на одну плоскость с Шекспиром?!»¹²⁶

Эти идеи о высоком предназначении театра, об актере-гражданине формировали великих подвижников сцены, людей кристальной душевной чистоты, страстных патриотов, умевших потрясать современников, воспитывать их, пробуждать в их душах истинно человеческие чувства, таких, как Щепкин, Ермолова, Федотова, Комиссаржевская, Станиславский, Немирович-Данченко и многие, многие другие русские артисты. Им под стать были те великие идеалы, которые несли в себе образы классического репертуара.

Нравственная красота лучших представителей художественной культуры прошлого, их верность освободительным идеям, их личное гражданское мужество влияли на общество не только опосредованно, через художественные образы, но и непосредственно, силой живого, вдохновляющего примера. Передовые силы общества с полным основанием рассматривали таких художников как учителей гражданственности и нравственности. Каждый их мужественный поступок, каждый пример гражданского поведения приобретал огромный общественный резонанс. Вспомним хотя бы участие Байрона в освободительной борьбе греческого народа, поведение Золя в позорном

деле Дрейфуса или же мужество В. Г. Короленко, проявленное им при защите мултанских язычников!

Однако в эксплуататорском обществе наряду с такими чистыми сердцем художниками существуют и продажные дельцы от искусства, не гнушающиеся ничтожными податками с господского стола и с презрением отворачивающиеся от страданий народа, от его освободительной борьбы. Они кокетничают своим индивидуализмом и аморализмом, своим презрением к самым элементарным нормам человеческой морали. Они нужны хозяевам жизни как создатели «искусства толстых», как растлители человеческих душ. Но что остается от таких художников, чем обогащают они родное искусство?! Даже их имена потомство предаст забвению!

Впрочем, было бы наивно предполагать, что существуют лишь два этих типа нравственного облика художника: борца за высокие гражданские идеалы и прислужника народных захребетников. Фактически дело обстоит гораздо сложнее. Разорванность человеческой личности, порождаемая объективными социальными условиями жизни эксплуататорских обществ, зачастую выражается в противоречивости этого облика. История искусства знает немало примеров того, как бессмертные творения художественной культуры, воплощающие самые светлые человеческие идеалы гражданственности и свободы, создавались людьми, личная жизнь которых отнюдь не могла служить «комментарием» к их творчеству. Эстетики прошлого, подходившие к таким противоречивым художникам с моральной меркой, оказывались бессильными объяснить подобные явления: они оставались для них неразрешимой психологической загадкой. Их, например, повергал в недоумение великий Гёте, отношение которого к современному ему немецкому обществу было до причудливости противоречивым: «То он враждебен ему; оно противно ему, и он пытается бежать от него, как в «Ифигении» и вообще во время путешествия по Италии; он восстает против него, как Гёц, Прометей и Фауст, осыпает его горькими насмешками Мефистофеля. То он, напротив, сближается с ним, «приноравливается» к нему, как в большинстве своих стихотворений из цикла «Кроткие всени» и во многих прозаических произведениях, восхваляет его, как в «Маскарадных шествиях», даже защищает его от нападения на него исторического движения, особенно во всех произведениях, где он касается французской революции. Дело не только в том, что Гёте признает отдельные стороны немецкой жизни в противоположность другим сторонам, которые ему враждебны. Часто это только проявление его различных настроений; в нем постоянно происходит борьба между гениальным поэтом, которому убожество окружающей его среды внушало отвращение, и осмотнительным сыном франкфуртского патриция, достопочтенным веймарским тайным советником, который видит себя

вынужденным заключать с этим убожеством перемирие и приспособляться к нему. Так, Гёте то колоссально велик, то мелок; то это непокорный, насмешливый, презирующий мир гений, то осторожный, всем довольный, узкий филистер»¹²⁷.

Мы привели эту блестящую характеристику Гёте, данную Энгельсом в работе «Немецкий социализм в стихах и прозе», ибо вряд ли можно лучше охарактеризовать сложность социально-этического облика поэта.

Энгельс отвергает подход «истинных социалистов» типа Грюна к поэтической деятельности Гёте с отвлеченно моральной, «человеческой» точки зрения. Он показывает, что такой подход не может дать ничего, кроме оправдания всего филистерски ограниченного в творчестве гениального поэта. Ключ решения проблемы — в историческом ее рассмотрении. Энгельс раскрывает социальную обусловленность противоречивости личности Гёте и делает отсюда крайне важные эстетические выводы. На один из них мы хотим обратить внимание читателя. Мы упрекаем, пишет Энгельс, поэта «...не за то, что он не был способен на энтузиазм во имя немецкой свободы, а за то, что он филистерскому страху перед всяким современным великим историческим движением приносил в жертву свое, иной раз пробивавшееся, более правильное эстетическое чутье...»¹²⁸

Ни самый яркий талант, ни самая солидная школа не спасет художника от горестной опустошенности, если он замкнется в себе, если он забудет о своем призвании быть страстным и самозабвенным борцом за лучшую жизнь человечества, если он забудет об идеалах правды и истинной красоты. Его талант не будет находить питательного материала, его искусство не к чему будет применить, а величие настоящего вдохновения сменит его суррогат, то, что Пушкин называл «восторгом», т. е. суетливым стремлением показать людям самого себя.

Искусство XX в. знает много примеров такой судьбы художника в буржуазном обществе.

Что осталось, например, от способностей Велемира Хлебникова в его абстрактной звуковой зауми, ненужной никому, включая самого поэта? К. С. Малевич был способным живописцем, но, когда он обратился к абстрактному «супрематизму», его творческим уделом осталась туманная смесь хитроумно-надуманных философских рассуждений и не менее надуманного, холодного комбинирования геометрических цветовых пятен на холсте.

А если взять современный абстрактивизм в живописи. Дает ли он художнику возможность проявить настоящее вдохновение? Нет, и притом принципиально. Не случайно «теоретики» абстрактивизма выдвинули концепцию автоматизма творчества. Искусство нельзя делать сознательно, говорят они, оно создается автоматически, из глубин «подсознательного». Что имеет этот автоматизм общего с подлинным вдохновением,

в котором участвуют все высшие человеческие способности? Ничего! Творческий акт снижается до такого уровня, когда он утрачивает право именоваться собственно человеческим деянием.

Отрыв от жизни, от общества с его действительно большими идеями, порывами и страстями жестоко мстит самой личности художника. Никакой подлинный гений в искусстве не может существовать, не будучи крепчайшими узами связан с действительностью. Он не может расцвести, не будучи органом передовых движений своего века.

Прогрессивная эстетика всегда защищала именно такое понимание личности художника, его общественного призвания. Еще Дидро писал, обращаясь к живописцу: «Почему не хочешь ты восседать среди наставников человечества, среди утешителей его в жизненных скорбях, среди мстителей за совершенные преступления, среди награждающих его за добродетель?»¹²⁹

Нередко повторяется мысль, что истинное призвание художника — служение красоте. В определенном смысле это совершенно справедливо. Надо только помнить, что красота рождается не в стороне от жизни, а в самом горниле общественных битв, что прекрасно искусство того художника, который отдает все свои силы, чтобы прекраснее была сама жизнь. В этом один из кардинальных принципов искусства социалистического реализма, главная моральная норма для советского художника.

Коммунистическая партия всегда и постоянно воспитывает мастеров искусства в духе идей служения народу, органической связи художника с жизнью. И это не потому только, что для строительства коммунизма необходимо искусство, которое является могучим средством идейного воспитания масс. Это потому, что, борясь за то, чтобы художник жил одною жизнью с народом, чтобы он был «чувствилищем души народной», партия борется и за художника, за то, чтобы дать возможность всякому таланту сделать максимум, чтобы всякое вдохновение горело действительно ярким пламенем. Иными словами, партия борется за большое искусство, за большого художника.

Замечательным примером может служить обращение В. И. Ленина к Горькому в 1919 г., когда Горький потерял на время ориентировку в сложных событиях революции. Вот что писал тогда Горькому Ленин: «Как и в Ваших разговорах, в Вашем письме — сумма больных впечатлений, доводящих Вас до больных выводов... Если *наблюдать*, надо наблюдать внизу, где можно *обозреть* работу нового строения жизни, в рабочем поселке провинции или в деревне, — там не надо политически охватывать сумму сложнейших данных, там можно только наблюдать. Вместо этого Вы поставили себя в положение профессионального редактора переводов и т. п., положение, в котором наблюдать нового строения новой жизни

нельзя, положение, в котором все силы ухлопываются на болезненное брязжание больной интеллигенции, на наблюдение «бывшей» столицы в условиях отчаянной военной опасности и свирепой нужды...

Понятно, что довели себя до болезни: жить Вам, Вы пишете, не только тяжело, но и «весьма противно»!!! Еще бы! В такое время приковать себя к самому больному пункту в качестве редактора переводной литературы (самое подходящее занятие для наблюдения людей, для художника!)... Вы отняли у себя возможность то делать, что удовлетворило бы художника...»¹³⁰ Сколько в этих словах горячей заботы о большом мастере, сколько тонкого чутья личности художника, который не может жить без того, «что удовлетворило бы художника» — без связи с историческим творчеством народных масс.

Коммунистическая партия воспитала целую армию мастеров искусства. Все они прошли школу революционной борьбы и социалистического строительства. Глубоко прав был К. Федин, отметивший в своем выступлении на II Всесоюзном съезде советских писателей, что история советской литературы должна начинаться с рассказа о том, как старшее поколение писателей сражалось на фронтах гражданской войны, служило в Красной Армии, работало в только что основанных учреждениях власти рабочих и крестьян. Первенцы нашего искусства были рождены революционной борьбой советского народа.

Жизненный путь мастеров советского искусства, как правило, органически слит с судьбами Советской страны. Многие из них пришли в искусство, имея за плечами разносторонний опыт практической деятельности, накопленный на фронтах гражданской и Отечественной войн, на фронтах мирного социалистического строительства. Активными участниками великих революционных битв были Д. Бедный и А. Серафимович. С юношеских лет участвовал в революционном движении лучший, талантливейший поэт нашей эпохи Владимир Маяковский. С оружием в руках отстаивали завоевания революции пулеметчик Всеволод Вишневский и комиссар Чапаевской дивизии Дмитрий Фурманов, боец бригады Котовского комсомолец Николай Островский и красноармеец Аркадий Гайдар, моряк и комиссар военной флотилии Федор Богородский и комиссар бригады Александр Фадеев.

С фронтов Великой Отечественной войны пришли в советскую литературу сапер Виктор Некрасов, минометчик Олесь Гончар и многие другие молодые писатели, имена которых известны ныне всей стране. С фронтов мирного социалистического строительства пришли в искусство советский дипломат Павленко, учитель Самед Вургун, текстильщик Полевой.

Понять их творческие успехи в деле создания типических образов наших современников было бы невозможно без учета того огромного жизненного опыта, который они припесли с со-

бой в искусство и литературу. Приветствуя появление пьесы Всеволода Вишневского «Первая Конная», маршал Советского Союза С. М. Буденный прямо связал ее успех с революционным опытом автора-бойца. «Мне хочется указать, — писал он, — на то, что только пулеметчик Вишневский, боец Первой Конной, один из могучего коллектива ее героев, смог создать эту вещь — нашу вещь — конармейскую. Без выдумки, без прикрас, без ложного пафоса боец рассказал о бойцах, герой — о героях, конармеец — о конармейцах. Воспитанный Конармией, Вишневский говорит ее словами, мыслит ее мыслями. Он берет материал от самой жизни, широко используя документы, воссоздавая подлинные события, вводя в действие подлинных людей»¹³¹.

Социалистическая действительность сформировала новый тип художника — общественного деятеля, активного строителя коммунистического общества. Творческая деятельность любого советского художника органически переплетается со служением народу и на других поприщах — в качестве депутатов, в качестве активных участников могучего движения сторонников мира и т. д. Учитывая первостепенное значение общественной практики художника во всех ее формах для полноценного реалистического отражения им действительности, партия неоднократно призывала художников вторгаться в самую гущу событий, в жизнь советского народа, знать ее во всех типичных проявлениях. «Советский народ, — говорится в приветствии ЦК КПСС II Всесоюзному съезду советских писателей, — хочет видеть в лице своих писателей страстных борцов, активно вторгающихся в жизнь, помогающих народу строить новое общество, где все источники общественного богатства польются полным потоком, где вырастет новый человек, психология которого будет свободна от пережитков капитализма»¹³².

Не случайно на всех этапах истории социалистического общества ревизионизм систематически атаковывал партийные требования активного участия художника в жизни, выступая против большого по идеям и чувствам боевого революционного искусства.

Непосредственная связь с жизнью родного народа, борьба за его счастье превратились в закон для советских художников. Очень хорошо это выражено в приветствии ЦК КПСС III съезду советских писателей: «Высокая идейность художника, верность марксизму-ленинизму, связь с жизнью народа, понимание закономерностей и грандиозных перспектив развития советского общества — залог творческих успехов советских писателей»¹³³.

РАЗДЕЛ



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ

Выше уже говорилось, что художественный образ — специфический для искусства способ отражения жизни, ее обобщения с позиций эстетического идеала художника в живой, конкретно-чувственной, непосредственно воспринимаемой форме, что образность — общий существенный признак всех видов искусства. Закономерности искусства, особенности его воздействия на человека не могут быть поэтому поняты без уяснения природы художественного образа.

В эстетике термин «образ» употребляется в двух смыслах. Во-первых, для обозначения персонажа того или иного произведения (так называемые единичные образы, например, образы Гобсека, Ленского, Манфреда и т. д.) и, во-вторых, для общей характеристики того способа отражения жизни, который присущ любому из искусств. Не следует смешивать эти понятия.

В ряде видов искусства (изобразительное искусство, театр, кино) образ представляет собой *непосредственное* изображение жизненных явлений, и в первую очередь — человека, его облика, его характера, проявляющегося в действиях, картинах человеческой жизни. В этом случае он бывает или единичным образом в смысле изображения отдельного персонажа (портрет одного человека), или же системой таких единичных образов (тематическая картина, многофигурная композиция в скульптуре, спектакль или фильм в целом). В последнем случае принято говорить о произведении как образе действительности, в который входит ряд единичных образов. Так, например, на полотне Б. Иогансона, В. Соколова, Д. Тегина, Н. Файдыш-Крандиевской и Н. Чебакова «Выступление В. И. Ленина на III съезде комсомола» мы видим образ великого вождя революции, образы комсомольцев — участников съезда, т. е. единичные образы, которые вместе, в совокупности являются образом целой эпохи жизни нашего народа.

В других видах искусства художественный образ создается иначе, не путем *прямого* воспроизведения жизненных форм в их наглядности, вещественности, т. е. не непосредственно изобразительно, а *опосредованно*. Так, в художественной литературе наглядный, конкретный внешний и внутренний, духовный облик человека (образ Наташи Ростовской в «Войне и мире» Л. Толстого или образ Мелехова в «Тихом Доне» М. Шолохова) мы представляем себе лишь благодаря нашему творческому воображению, оформляющему то, что рассказал писатель. Причем искусство писателя в значительной мере в том и заключается, чтобы вызвать у читателя именно данные, максимально определенные конкретные и яркие представления. Такой конкретно-чувственный, «зримый» образ может рождать в душе человека и музыка, способная системой закономерных организованных музыкальных звуков вызвать образные ассоциации слушателя, порою необычайно наглядные.

Так, прослушивание «Картинок с выставки» М. Мусоргского, при знании программы каждой из миниатюр, рождает в нашем воображении конкретные образные представления: гнома, бабы-яги, богатырских ворот и т. д.

Но музыка, а также некоторые жанры литературы могут своими выразительными средствами вызывать в сознании человека и иные, неизобразительные образы. Эти образы лишены пластической, жизненно-конкретной формы, хотя, подобно изобразительным образам, они порождают в душе человека чувства, эмоции, настроения. В отличие от образов изобразительных их условно называют *выразительными*. Они выражают и передают по преимуществу определенные душевные состояния: радость, грусть, горе и т. д.

Разделение, правда, в значительной степени условное, на изобразительные и выразительные образы особенно важно для правильного понимания образа в таких искусствах, которые ни прямо, ни косвенно не изображают жизнь «в формах самой жизни». Такова, например, архитектура, где образ всегда имеет чисто выразительный характер. Парфенон на афинском Акрополе не воспроизводит никаких форм действительности, но его созерцание вызывает в человеке определенные мысли и впечатления: светлой радости, спокойной гармонии, живой прелести стройного организма. Вместе с тем конкретность выразительного образа имеет и другую сторону — он не только вызывает вполне определенные, неповторимо-индивидуальные переживания, но и сам представляет собою совокупность совершенно конкретных форм — предметно-вещественных в архитектуре, звуковых в музыке и т. д. Однако для ответа на вопрос о *художественности* образа в искусстве в целом указанное разделение несущественно. Этот ответ предполагает выделение признаков, общих как для «изобразительного», так и для «выразительного» образа, обуславливающих его эстетическую природу.

Каковы же эти общие признаки художественного образа?

Первый, наиболее очевидный отличительный признак художественного образа — его единичность, конкретность, наглядность: Отражение художником жизни в процессе создания образа никогда не приводит к абстрагированию от предметной действительности. И самые интимные переживания и самые общие представления художник выражает не путем системы доводов и логических умозаключений, а посредством целостного, единичного образа, непосредственно воспринимаемого читателем, зрителем, слушателем.

Рассказывая о героизме человека, художник не излагает общие принципы морали, не предлагает формул, а создает образы конкретных героев: Жанны д'Арк, Тиля Уленшпигеля, Сусанина, Зои. Повествуя о человеческих исканиях истины, он создает образ Фауста. Воспевая любовь, он рассказывает о печальной истории Ромео и Джульетты. Любой художественный образ обладает жизненной конкретностью. Этим обусловлена огромная впечатляющая сила подлинного искусства, его действие на эмоции человека. Это касается не только изобразительных образов, но и образов выразительных. Казалось бы, в архитектуре господствует схема, абстракция, которая может быть передана с помощью геометрического чертежа. Однако это не так. Строя здание, зодчий создает не умозрительную абстракцию, но конкретный, вполне вещественный «предмет», пластически и пространственно организованный. Мы воспринимаем образ здания, и он вызывает в нас определенные, конкретные мысли и чувства.

В чувственной достоверности, непосредственной наглядности художественных образов — секрет общедоступности искусства, его огромной убедительности для всех. Понимание художественных произведений не требует такой специализации, как понимание науки.

Не случайно средства искусства и прежде всего его образность всегда привлекали внимание ученых, которые стремились популяризировать свои идеи и выводы. Некоторые из них, облекая содержание своих трудов в поэтическую или диалогическую форму, создавали образы с элементами индивидуальной определенности (например, Платон в своих философских диалогах, которые по праву относятся к разряду литературных памятников античности). Другие же, создавая собственно художественные произведения, щедро включали в их образный строй данные науки. Так, Рабле, автор «Гаргантюа и Пантагрюэля», использовал рассказ о подвигах своих героев также и для ознакомления современников с массой известных ему, как ученому, исторических фактов, естественнонаучных представлений и т. п.

Общедоступность художественно-образной формы является побудительным стимулом использования ее для живого, наглядного изложения политических, философских и других

теорий. Примерами подобного использования художественных образов особенно богата эпоха Просвещения (вспомним знаменитые философские повести Вольтера).

Единичность облика и органическая целостность присущи художественному образу.

Конкретное, индивидуальное в самой жизни — действительные факты, события и т. д. — являются исходным пунктом художественного творчества, ибо на его основе возникает и оформляется в воображении художника замысел. Чем богаче, шире, полнее жизненный опыт художника, его запас разнообразных собственных впечатлений, тем богаче, красочнее его творческая палитра, его образный «арсенал».

Творчество предполагает в числе других условий богатство непосредственных жизненных впечатлений, наблюдений, эмоций. Прежде чем творить, художник должен много пережить, многое увидеть, прочувствовать. Знание жизни во всем ее многообразии — коренное условие творчества, создания полноценных художественных образов.

Жизненные факты, отдельные события, мимо которых мы проходим, не задумываясь и не придавая им значения, для художника порою служат источником вдохновенных художественных открытий. Объясненные, истолкованные им, они помогают нам глубже разбираться в жизненных процессах, более пристально присматриваться к окружающему нас миру. Вызывая эстетический интерес художника, они порою служат основой для больших социальных обобщений.

Остановились, например, на привале измученные арестанты, кормят через тюремную решетку голубей дети ссыльных — все заметил внимательный глаз художника. Эти факты, изображенные в картинах Якоби и Ярошенко, достигают большого общественного звучания.

Поводом для замысла романа «Воскресение» Л. Н. Толстому послужил случай, рассказанный великому писателю знакомым адвокатом. Мудрый художник в этом увидел, открыл возможность оценки многих явлений современной ему действительности.

Особенностью художественного образа является также и то, что его создание невозможно без участия творческой фантазии — этого важнейшего качества художественного таланта. Опираясь на знание жизни, на изучение ее внутренней логики, ее закономерностей, художник при помощи фантазии создает жизненно правдивые художественные образы. Творческим воображением Гоголя рожден целый мир героев, имена которых стали нарицательными: Хлестаков, Плюшкин, Держиморда, Собакевич, Манилов... Могучая сила фантазии Пушкина породила образ Евгения Онегина. Лермонтовский Печорин — вымысел поэта, плод его фантазии, опиравшейся на огромную массу жизненных наблюдений. Даже в том случае, если художник

имеет перед собой реальный прототип будущего образа, творческое воображение является необходимым условием работы над ним; он домысливается художником сообразно сущности многих людей подобного типа. В этом смысле образ богаче, объемнее единичного предмета, отраженного в нем.

Творческой фантазией художников создан своеобразный мир героев, которые стали для нас «знакомыми незнакомцами», сопровождающими нас всю жизнь. Фантазия — качество величайшей ценности, без которого немислимо подлинное искусство. Но в этой фантазии есть и другая, отрицательная сторона: возможность отлета от жизни, создание беспочвенных, надуманных образов, далеких от жизненной правды, чуждых внутренней логике действительности. Эту возможность у подлинного художника предотвращает глубокое изучение жизни, ее закономерностей, присущее ему чувство правды. Знание жизни предохраняет художника от субъективизма и ведет его к утверждению истины отражаемого им мира, к правильной его оценке.

Не всякий образ, порожденный фантазией человека, является художественным. Для того чтобы образ стал фактом искусства, нужно еще что-то крайне важное и существенное. Произведения искусства создаются художниками, владеющими законами искусства и мастерством оформления своих представлений в слове, краске, камне, звуке. Казалось бы, все дело в том, что художник умеет найти прекрасную форму для реализации своих замыслов, для воплощения образов, возникающих в его фантазии; ею и обуславливается художественность произведений искусства.

И действительно, искусство является особым родом творческой деятельности, требующим специальной подготовки и неустанного совершенствования мастерства. Какие бы поэтические образы ни ронялись в вашей голове, какие бы чудесные сюжеты будущих романов и пьес ни рвались наружу, они не будут искусством до тех пор, пока не найдут соответствующего воплощения в слове. Наверное, многие пытались в свое время писать стихи, и у многих эти стихи, прекрасно звучащие в воображении, на бумаге оказывались обыденными, серыми и невыразительными. Чувствовать себя художником и быть художником — далеко не одно и то же.

Кажется, что ответ найден: главное в искусстве — художественная форма, создаваемая талантливым мастером!

Но такой вывод крайне преждевременен. Он легко опровергается многочисленными фактами. Как часто, например, мы сталкиваемся с образами, в которых, казалось бы, художником учтены все хорошо известные ему законы красоты формы, но нет чего-то, что сделало бы их художественными. Нередко, раскрывая газету, мы читаем стихи, в которых соблюдены все законы версификации — поэтической организации слова, найдены звучные, красивые рифмы, яркие сравнения и т. д., но в них

нет главного — поэзии. У некоторых картин живописцев невольно останавливаешься, пораженный необычайной гармонией красок, своеобразием и смелостью колорита. Но проходит минута-другая, и картина тускнеет, становится простым красочным ковром, а затем вызывает чувство неудовлетворенности и даже раздражения. Красота формы — есть, а образа, способного взволновать и потрясти, — нет!

Красотой формы также нельзя объяснить, почему тот или иной образ становится художественным. Это замечательно подметили еще древние, утверждавшие, что научный трактат, изложенный стихами, еще не является искусством. И тем более не являются искусством те пустые красивые формы, которые ничего не выражают и ни о чем не рассказывают.

Напомним, что прогрессивная материалистическая эстетика выдвинула и обосновала положение о *содержательности как высшем критерии художественности*.

Это значит, что эстетическое значение художественных образов обусловлено особым качеством их содержания, которое и позволяет нам называть его *художественным содержанием*. Это содержание обладает рядом существенных признаков, присущих искусству; они-то и должны быть схвачены в теоретическом определении художественного образа.

Первый и наиболее очевидный из них — *жизненная правда*. Художник создает индивидуальные, единичные образы, рассказывая о событиях, характере, переживании человека, о красоте природных явлений и т. д. Эти образы (изображают ли они реальные явления или представляют собой плоды фантазии, вымысла художника) воспринимаются нами как конкретные факты, как сама жизнь. Но, как мы уже говорили, в них заключено нечто большее, чем изображение факта или выражение чувства отдельного человека.

Художественный образ является результатом особого способа обобщения жизни, раскрытия ее смысла, ее сущности. На эту особенность образа обращали внимание все великие мыслители, начиная с Аристотеля. Аристотель справедливо указывал на «философский» характер произведений художника, который способен через единичный облик создаваемого им образа раскрыть общее. Передовое искусство принципиально отличается от пассивного, механического копирования жизни, от бессмысленного, хотя бы и достоверного, воспроизведения ее частных форм. Именно поэтому рисунок в анатомическом атласе не имеет ничего общего с искусством; хотя в нем и есть «обобщение», но это «обобщение» чисто статистическое (изображается то, что приближается к средней норме); оно не раскрывает внутреннего смысла вещей, не оценивает их с точки зрения общих человеческих интересов. Искусство — не протокол, хотя бы и самый точный. Оно может дать и дает несравненно большее, чем зафиксированный факт, а именно —

жизненную правду. Многие теоретики искусства неоднократно отмечали, что искусству доступно то, что недостижимо для простого представления, — познание смысла жизни, ее закономерностей; нет ничего более чуждого духу искусства, чем пассивное, фактографическое воспроизведение жизни, ее отдельных проявлений.

Искусство начинается там, где художник творчески перерабатывает и обобщает материал действительности в своем сознании, выявляя через единичный облик жизненных явлений характерное, закономерное в них. *Художественный образ — своеобразная форма познания жизни.*

Поэтому, прежде чем перейти к дальнейшему изложению, рассмотрим, что следует вообще понимать под правдивым познанием жизни. Таким познанием не являются ни непосредственные восприятия жизненных явлений, ни представления о них. Наблюдая дерево, мы не видим его роста. Первое впечатление о человеке может еще не раскрыть нам, каков он — зол или добр, представителем какого класса он является и т. п. Не раскроет этого и простая фотография факта. «...Фотографические снимки, — говорится в романе Достоевского, — чрезвычайно редко выходят похожими, и это понятно: сам оригинал, то есть каждый из нас, чрезвычайно редко бывает похож на себя. В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица, хотя бы в тот момент, в который он списывает, и не было ее вовсе в лице. Фотография же застает человека как есть, и весьма возможно, что Наполеон, в иную минуту, вышел бы глупым, а Бисмарк — нежным»¹.

Правдивое познание жизненных явлений может быть достигнуто лишь посредством мышления, которое, отбрасывая все второстепенное, выделяет главное, существенное и обобщает его. Мышление отражает действительность глубже, вернее, полнее, чем непосредственное созерцание.

А. М. Горький отмечал, что художественный образ тоже может быть назван гипотезой художника о смысле изображаемого. Художественный образ допускает вымысел, извлечение из фактов смысла, из жизненных явлений — того, что художник считает основным, определяющим эти явления. Так, отдельный человек в жизни многограннее, чем повествование о нем в литературном произведении или его изображение на полотне. Но художник, выделяя лишь некоторые, доступные ему стороны жизни человека, может объяснить нам существенные черты характера, которые мы сами могли бы и не увидеть. Так, многие персонажи поздних портретов Рембрандта — ничем не примечательные старики и старухи, каких множество ютилось в бедных кварталах Амстердама. Но великий художник разглядел в них печать многотрудного жизненного опыта, правст-

венное мужество, нежность сердца, нестертую жестокостями жизни.

В способности выделять из массы единичных фактов существенное, закономерное проявляется общность искусства и науки как своеобразных способов познания мира. У художника, как и у ученого, талант выражается в умении схватить самое важное и существенное, сосредоточить свое внимание на жизненных фактах и процессах, наиболее полно выявляющих смысл отражаемого. Возможность такого обобщения заключена в самой жизни. Дело в том, что у всех явлений действительности (в том числе и у человека) наряду с индивидуальными, неповторимыми чертами существуют и общие признаки, объединяющие их в более или менее большие группы. Так, каждый из нас является человеком с внешним и внутренним обликом, присутствующим только ему. Но вместе с тем в нашем характере выражаются черты, общие для людей нашей профессии, нашего социального положения, нашей национальности, наконец, черты советского человека вообще. Вот почему художник, рассказывая об отдельном человеке, имеет возможность обобщить в его образе признаки, особенности, общие для многих или даже для всех людей. Такое обобщение через индивидуальный художественный образ называется *типизацией*.

Благодаря типизации художник раскрывает правду, смысл жизненных явлений, внутренние закономерности, лежащие в их основе. Именно поэтому его образы общинтересны: они волнуют не только художника, но и всех людей, каждый из которых узнает в них нечто знакомое и близкое. Хорошо писал по этому поводу И. А. Гончаров: «Кому какое дело было бы, например, до полоумных Лира и Дон Кихота, если б это были портреты чудаков, а не типы, то есть зеркала, отражающие в себе бесчисленные подобию — в старом, новом и будущем человеческом обществе?»².

Конечно, не каждый художественный образ поднимается до значения нарицательного типа; но в каждом художественном образе дается синтез какой-то стороны жизни. Такой синтез достигается путем правильного отбора художником материала для образных обобщений. Создавая образ, художник неизбежно акцентирует свое внимание лишь на некоторых моментах жизни, ибо обо всем он не может рассказать в силу особенностей самого искусства. Очевидно, что здесь крайне важно, на каких проявлениях жизни сосредоточивается интерес художника: на главных или второстепенных.

Осмысленный отбор и обобщение типичного, характерного имеет место во всех видах искусства. Отступление от этого принципа ведет к искажению жизненной правды, а стало быть, и правды художественной. Всем памятна, например, серьезная идейно-творческая ошибка, допущенная в романе Дудинцева «Не хлебом единым». Задумав рассказать о борьбе новаторов

против бюрократизма и косности, против людей типа Дроздова, писатель соединил воедино такие факты, которые — каждый в отдельности — могли быть в действительности. Но в жизни нашего общества этим фактам противостоит борьба коллектива советских людей, непримиримых к любым проявлениям бюрократизма, равнодушия к человеку, карьеризма, нечестности, а не отдельных «правдолюбцев» типа Лопаткина и Бусько. Забыв об этом, Дудинцев нарисовал картину, искаженно отражающую смысл нашей жизни.

Типизацию не случайно называют осмысленным отбором и обобщением жизненного материала. Мышление помогает художнику правильно понять действительный смысл и значение обобщаемого, выделить на первый план наиболее типичное и существенное в нем. Нет ничего более нелепого, чем представление о бессознательном характере художественного творчества. История искусства свидетельствует об обратном: большие художники, создавшие образы огромной обобщающей силы, всегда были большими мыслителями, прекрасно понимавшими смысл отражаемых ими явлений. Такое понимание — важное условие создания художественно правдивых образов.

Как и понятие, *художественный образ может быть истинным или ложным*. Это обстоятельство крайне важно подчеркнуть для понимания отличия правдивого художественного образа от ложных истолкований жизни, которые даются натуралистическим и формалистическим искусством.

Художественный образ правдив тогда, когда его тверел умеет через единичный, конкретный облик выявить общее, существенное в отражаемом круге явлений, т. е. типичное в них. Не случайно идеалистическая эстетика субъективистского толка, активно выступая против принципа жизненной правды в искусстве, обычно старается доказать, что типичное — вымысел художника, не имеющий реального основания. «Все типичное, — писал К. Гроос, — имеет только идеальное существование в нашем субъекте, в индивидууме же, напротив, выступает перед нами реальное существование объекта с неисчерпаемым богатством его особенностей»³. Это, конечно, неверно. Типичное существует объективно, как реальное качество индивидуальных явлений.

Жизнь идет впереди искусства — она порождает социальные и психологические типы. «Лишние люди» бродили по русской земле и до того, как Пушкин, Лермонтов и другие великие писатели запечатлели их черты в собирательных, типических образах Онегина, Печорина и т. д. Тип либерала-крепостника начал формироваться в XIX в. прежде, чем он был воплощен художниками в образах героев «умеренности и аккуратности». Русская общественная жизнь конца XIX — начала XX в. выдвинула тип пролетарского революционера, который затем стал центральной фигурой искусства социалистического реализма.

Советская действительность формирует новые типы людей — витязиастов всего нового и передового на каждом этапе движения советского народа по пути к коммунизму. Уловить рождение этих типов, складывающихся на наших глазах, и воплотить их черты в художественно полноценных образах — задача подлинного художника.

Натуралисты и формалисты отрицают возможность такого обобщения существенных, типичных сторон реального мира средствами искусства; в этом их общность. В защиту своих концепций они выдвигают разные аргументы. Так, натуралисты считают, что правда изображения означает фиксацию жизни такой, «как она есть», без сознательного, осмысленного отбора наиболее характерного и существенного, без его идейной оценки. Всякая попытка целенаправленного отбора материала рассматривается ими как субъективизм, как привнесение в образ элементов, чуждых жизни. Опираясь на философию позитивизма, они утверждают, что единственная доступная художнику правда — это правда факта. А между тем практика показывает, что факт — еще не вся правда; ее нужно осмыслить и выявить. Это-то и недоступно натуралисту. Образ, созданный им, так относится к образу в реалистическом искусстве, как представление и восприятие — к понятию. Он не схватывает и не может схватить, оставаясь на уровне чувственного созерцания, смысл вещей и жизненных явлений, главное в них. Натуралист в стремлении к правдоподобности может годами просиживать с лупой перед холстом, тщательно выписывать на портрете мельчайшие морщинки на лице, блеск зрачка с отражающимися в нем предметами. А между тем в созданном им образе не будет и сотой доли той жизненной правды, которая дышит в скупых и смелых штрихах рисунков Рембрандта или Серова, достигающих неизмеримо более глубокого сходства; в этих рисунках раскрывается, выявляется духовный облик изображаемого лица, который нельзя постигнуть при бесстрастной фиксации его внешности. Мелочная фактография делает натуралистический образ непоэтичным в своей основе, исключаящим большие идейные обобщения.

Формалисты в отличие от натуралистов считают вообще неправомочной постановку проблемы художественной правды. Мир, доступный художнику, утверждают они, — это мир его субъективных эмоций, ощущений. Жизненные же формы — лишь предлог для их выражения. Отсюда принципиальное право искусства на произвол относительно своего предмета. Самое стремление искусства к отражению жизни формалисты рассматривают как раболепство перед действительностью. Это «раболепство», по их мнению, должно быть преодолено во имя «внутренней свободы» человека; средством к этому является искусство, порвавшее с реальностью. И чем более художник якобы свободен от правды жизни, чем активнее он «побеждает»

материю, разрушая правдоподобие образа, тем он ближе к идеалу духовной свободы и красоты. В произведениях, которые создают формалисты на основе такой теории, нет и не может быть жизненной правды, хотя, строго говоря, они не выдумывают ничего абсолютно отличного от природы, ее форм, качеств, характеристик. Но, ограничиваясь произвольной комбинацией этих элементов вне всякой логики и смысла, абсолютизируя их эстетическую ценность, они создают враждебные жизненной правде «образы».

Выступая против реализма, формалисты утверждают, что реалистические образы являются простым копированием материальной «поверхности» жизни, исключая творческое отношение художника к своей задаче. Это неверно. Правда искусства не сводится к внешнему правдоподобию художественного образа. Напротив, нередко в искусстве такое правдоподобие сознательно нарушается художником во имя выявления смысла жизни, ее существенных черт и тенденций. Сколь неправдоподобна ситуация гётевского «Фауста», герой которого закладывает дьяволу душу — и как правдив жизненный образ Фауста, человека, познавшего, что «в деянии начало бытия». Практика реалистического искусства, отличающегося богатством разнообразных приемов для выражения правды жизни, знает множество таких примеров.

Итак, смысл подлинного искусства — в раскрытии правды жизни доступными ему средствами. Научное и художественное познание действительности не противоположны, а взаимно дополняют друг друга. В этом плане коренной разницы между истинным знанием и истинной поэзией нет и быть не может. На это сходство искусства и науки указывали классики материалистической эстетики, высоко ценившие познавательное значение искусства.

Однако такое утверждение не означает еще решения проблемы эстетического своеобразия реалистического художественного образа, ибо не всякое правдивое образное отражение жизни уже есть искусство. В самом деле, всегда ли можно сказать о малохудожественных произведениях, что они неправдивы? Конечно, нет! Каждый без труда назовет немало произведений, в основе которых лежат правильные идеи и которые вместе с тем не имеют ничего общего с искусством.

Само понятие «раскрытие жизненной правды», применяемое нами при характеристике реалистического образа, очень точно выражает главное в нем. Реалистическое художественное обобщение жизни всегда есть раскрытие, открытие, выявление правды, которая скрыта в самой жизни, ее логики, ее глубинных закономерностей, общего и существенного в ней. Не символизация абстрактной всеобщей идеи, не иллюстрирование ее индивидуальным примером, конкретным обликом, а выявление всеобщего в индивидуальном и через индивидуальное — таков

принцип реализма. Руководствуясь им, художники создают неисчерпаемое богатство образов, каждый из которых отражает новую сторону, грань мира.

Правильное представление о реалистическом художественном образе как раскрытии правды жизни в ее индивидуальных проявлениях, во всем их эстетическом многообразии особенно важно на современном этапе развития советского искусства. Дело в том, что ряд произведений наших художников, созданных ими в недавние годы, страдает тем недостатком, который принято называть иллюстративностью. Этот недостаток порожден превратным пониманием законов обобщения в реалистическом искусстве.

Под иллюстративностью мы понимаем схематическое изображение жизни, когда какая-либо общая мысль «иллюстрируется» искусственно подобранными «единичными» фактами и явлениями.

Действительно, искусство всегда раскрывает общее через единичное, социальное через индивидуальное.

Через индивидуальные черты личности, через характер художник выражает подмеченные им типичные черты той социальной группы, которую эта личность представляет. Можно ли усомниться, скажем, в том, что в таких образцах советской драматургической классики, как «Любовь Яровая», «Разлом», «Оптимистическая трагедия», «Бронепоезд 14-69», и многих других перед нами развертываются картины столкновений враждебных классов. И разве не разоблачал, например, Лев Толстой буржуазное право во всех его реальных проявлениях, воспроизводя с гениальной силой великого провидца гнилость и мерзость господствующих в России его времени правовых отношений!

И не только отношение человека к человеку, но и отношение человека к государству, к классу, отношения между классами и партиями, между различными социальными силами рисует искусство. Но как оно это делает — вот вопрос. Может ли оно, например, решить эту задачу, показав политические отношения в их общем виде? Нет, такого отражения искусство в большинстве своих жанров избегает! В силу самой специфики художественного обобщения жизни человека оно всегда отражает разные стороны и связи общественной жизни через конфликты, столкновения человеческих характеров, через отношения отдельных людей. Другого способа обобщения социальных конфликтов искусство не знает. Это положение относится не только к новейшему реалистическому искусству, но и к более ранним художественным формам, где нередко человеческие характеры персонифицируются в облике богов. Мы остаемся на произведениях зрелого реалистического искусства, в которых данная закономерность выступает в наиболее развитом виде.

Так, почти с момента появления искрометных комедий Бомарше стало аксиомой, что в них (особенно ярко — в «Женитьбе Фигаро») дана острая, хлесткая, боевая картина борьбы простолюдинов с феодалами за свои человеческие права. Надо быть слепцом, чтобы не увидеть в противопоставлении отрицательному образу вельможи — пресыщенному, распутному графу Альмавиве положительного образа неунывающего, полного жизненных сил, борющегося за человеческие права простолюдина Фигаро, картину реального конфликта двух социальных сил во Франции XVIII в. Сущность этих социальных сил раскрывают и другие образы комедии. Но все эти образы — в главные и второстепенные — не абстрактные символы социальных сил, а живые, полнокровные герои с ярко индивидуальными характерами. В силу этого и политический конфликт предстает перед нами не в абстрактной форме противопоставления феодалов и простолюдинов, а как история столкновения этих характеров, т. е. как конфликт отдельных человеческих личностей.

Лучшие творения искусства социалистического реализма рассказали о невиданном по остроте конфликте народа, поднятого на революционную борьбу партией пролетариата, с отжившими свой век эксплуататорскими классами. Они запечатлели картину классовых битв: освободительного движения трудящихся масс, их революционных выступлений, гражданской войны и социалистического строительства. Но эта картина ничего общего не имеет с социологическим схематизмом; ее создает рассказ об индивидуальных судьбах человеческих личностей в эпоху социальных изменений: о пути в революции рабочего паренька Максима и ученого Полежаева, Павки Корчагина и Шадрина, о разломе в семье Берсепевых и о мучительных исканиях своего места в жизни Григорием Мелеховым, о коренной ломке психологии крестьянки Вириinei и о борьбе за свое человеческое достоинство Александры Соколовой. В истории этих характеров социальный конфликт предстает перед нами также в форме конфликта человеческих индивидуальностей.

Конечно, правдиво обобщая в индивидуальном образе типичные черты многих людей определенной социальной группы, художник выявляет через единичное общие, существенные для этой группы в целом, характерные признаки. Именно поэтому художественные образы (если говорить об искусстве правдивом, раскрывающем смысл жизненных явлений) дают верное представление о физиономии и судьбах целой социальной группы, например класса. Эта особенность художественного обобщения освещена в нашей литературе весьма подробно, и думается, что нет необходимости иллюстрировать ее примерами: достаточно вспомнить любое произведение и соотнести его героев с той общественной группой, представителями которой они выступают у автора.

Впрочем, такой критический анализ никого не может удовлетворить, ибо всякий ощущает, что художественный образ — явление неизмеримо более богатое, емкое, чем наглядное воплощение классового признака *. Представьте, что вы из критической статьи узнали, что в образе Раневской Чехов обобщил типичные признаки пришедшего в упадок класса помещиков! Вашей реакцией на подобный анализ (назовем его своим именем: вульгарно-социологический) будет, вполне естественно, возмущение крайне схематической, обедненной трактовкой живого, полнокровного образа! И несмотря на то, что в образе Раневской художником действительно выражены эти социальные признаки, весьма существенным для нас оказывается то, как они выявлены. Выявлены же они в форме характера человека, в живой человеческой индивидуальности.

Потрясти, взволновать, эстетически заинтересовать человека может лишь человеческая индивидуальность, ее судьба, ее нравственный мир, но никак не абстракция социальной сущности. Ведь не случайно же на более ранних этапах художественного развития человечества, например в античном мире, повествование о действиях и судьбах богов и героев фактически оказывалось олицетворением человеческой жизни и человеческих страстей. Боги Олимпа страдают, радуются, ревнуют, негодуют, завидуют, обманывают точно так же, как породивший их своим воображением свободнорожденный грек.

Принципиально неверно представлять себе процесс создания типического образа так, что будто бы художник сначала вырабатывает или приобретает «со стороны» абстрактное понятие о сущности социальной силы, которую представляет его герой, а затем олицетворяет это понятие в единичном образе.

Такой взгляд на художественное творчество закономерно приводит к иллюстративности, к выработке абстрактных понятий и дальнейшему воплощению их в конкретные, живые образы. Практически при создании образа человека это выражается в дурной индивидуализации. Ее суть в следующем. Не изучив жизни глубоко и всесторонне, не скопив достаточно жизненных наблюдений, художник чисто умозрительным путем создает социологическую схему будущего образа. Отталкиваясь от нее, он стремится более или менее искусно оживить образ деталями, частностями, характерными черточками. «Индивидуализированный» таким путем образ автор преподносит своей аудитории.

Реалистический художественный образ всегда индивидуален по самой своей природе, и вместе с тем в нем заключен результат глубокого познания художником смысла жизни, ее сущ-

* А. М. Горький писал в этой связи: «Один только «классовый признак» еще не дает живого, цельного человека, художественно оформленного характера» (*М. Горький, Собр. соч., т. 26, Гослитиздат, 1953, стр. 415—416*).

ности, общих черт многих людей. *Образ — открытие художника.* Он не может быть в готовом, законченном виде получен из вторых рук. Как разнообразен мир, так и разнообразно содержание искусства, которое не терпит шаблона и схемы. Любые, самые незначительные на первый взгляд события и чувства в руках художника превращаются в перлы искусства. Не ясно ли, что, чем больше знает художник, чем больше он воспринимал живых впечатлений в свою душу, тем шире диапазон его творчества, тем ярче его фантазия! Тот же художник, который отгораживается от мира, не видит и не слышит ничего вне стен своей квартиры, не чувствует биения сердца народного, погибает для творчества. Ничего, кроме ремесленных, серых и однообразных произведений, повторяющих давным-давно известные мотивы, он не создаст. Истинно оригинальный художник в своих творениях всегда добывает из многообразия жизненных явлений их смысл, а не «воплощает» в образ этот смысл, взятый в его абстрактно-теоретической форме. Вспомним лучшие произведения советского кино, произведения больших социальных обобщений: «Великий гражданин», «Трилогия о Максиме», «Учитель», «Партийный билет», «Коммунист» и целый ряд других прекрасных образцов киноискусства. Что характерно для них? Созданные в них образы — не социологизированные схемы, а художественные открытия. Творцы этих фильмов шли от жизни, порой от незначительных на первый взгляд жизненных фактов и поднимались до вершин художественной типизации. Художнику нельзя ограничиваться кругом общепринятых, «удобных» схем. Рождение образа — итог жизненного опыта художника, его размышлений, его исканий. Образ — открытие мира, открытие того, что, может быть, не стало еще явственным и самоочевидным. Обобщенная таким образом жизнь, возвращаясь к народу в форме художественного произведения, открывает ему многое «обычное», объясняя и оценивая его.

Следует отметить, что иллюстративность и ее обратная сторона — «дурная индивидуализация», внешняя по отношению к сущности образа характерность — отнюдь не являются чем-то новым в истории искусства. Еще Белинский направлял стрелы своей критики против «риторического» искусства, унаследовавшего от классицизма принцип «олицетворения» абстрактных пороков и добродетелей. Русские писатели-реалисты XIX в. также неоднократно критиковали тот способ характеристики, при котором эстетическая сущность образа (характера) рассматривается как нечто данное заранее, и задача художников сводится к ее внешнему выражению.

Напомним одно очень важное указание на этот счет из «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского. Подчеркивая необходимость живой, реалистической индивидуализации, художественно-образных открытий, он необычайно метко называет

противоположный принцип созданием типа, говорящего «эссенциями».

«Знаете ли вы, — писал Ф. М. Достоевский, — что значит говорить эссенциями? Нет? Я вам сейчас объясню. Современный «писатель-художник», дающий типы и отмежевывающий себе какую-нибудь в литературе специальность (ну, выставлять купцов, мужиков и проч.), обыкновенно ходит всю жизнь с карандашом и с тетрадкой, подслушивает и записывает характерные словечки; кончает тем, что наберет несколько сот нумеров характерных словечек. Начинает потом роман, и чуть заговорит у него купец или духовное лицо — он и начинает подбирать ему речь из тетрадки по записанному. Читатели хохочут и хвалят, и уж кажется бы верно: дословно с натуры записано, но оказывается, что хуже лжи, именно потому, что купец или солдат в романе говорит *эссенциями*, т. е. как никогда ни один купец и ни один солдат не говорят в натуре. Он, например, в натуре скажет такую-то, записанную вами от него же фразу, из десяти фраз в одиннадцатую. Одиннадцатое словечко характерно и безобразно, а десять словечек перед тем ничего, как и у всех людей. А у типиста-художника он говорит характеристиками сплошь, по записанному, — и выходит неправда. Выведенный тип говорит *как по книге*»⁴.

Аналогичный подход к задаче творчества встречается еще у некоторых советских художников; они подменяют глубокое и всестороннее изучение жизни, наблюдение самых разных ее сторон иллюстрацией заранее данных абстрактных понятий; и не случайно эти художники закономерно приходят к использованию способа внешней атрибуции характеров (соответствующие канонические черты внешнего облика положительных и отрицательных персонажей, особенности одежды и т. п.). Вспомним хотя бы многие крайне однообразные по внешнему решению образы секретарей партийных комитетов в ряде фильмов и спектаклей, повторяющие внешнее решение образа, найденное ранее Н. Боголюбовым в замечательном образе Шахова из кинофильма «Великий гражданин».

Пониманию образа как открытия художником правды жизни мешает также вульгарно-социологическое понимание типических обстоятельств, в которых действуют типические характеры. Типичными признаются лишь те обстоятельства, которые во всем отвечают логической схеме изображаемой ситуации.

А ведь и обстоятельства, в которых действуют образы, должны быть открытием художника. Поэтому, в частности, для художника случай сам по себе эстетически ценен; он-то и служит основой для больших обобщений. На эту особенность неоднократно обращали внимание теоретики реализма. Так, Н. А. Добролюбов справедливо писал: «По мнению схоластиков, не нужно брать таких сюжетов, в которых случайность не может быть подведена под требования логической необходимости.

По нашему же мнению, для художественного произведения годятся всякие сюжеты, как бы они ни были случайны, и в таких сюжетах нужно для естественности жертвовать даже отвлеченной логичностью, в полной уверенности, что жизнь, как и природа, имеет свою логику, и что эта логика, может быть, окажется гораздо лучше той, какую мы ей часто навязываем... Вопрос этот, впрочем, слишком еще нов в теории искусства, и мы не хотим выставлять свое мнение как непреложное правило. Мы только пользуемся случаем высказать его по поводу произведений Островского, у которого везде на первом плане видим верность фактам действительности и даже некоторое презрение к логической замкнутости произведения и которого комедии, несмотря на то, имеют и занимательность, и внутренний смысл»⁶.

Иллюстративность встает непреодолимой стеной на пути развития реалистического искусства. Она тормозит тенденцию обогащения содержания искусства новыми сторонами и проявлениями действительности.

До сих пор, рассматривая особенности художественно-образного отражения действительности, мы говорили главным образом о тех зрелых формах искусства, которые господствуют в наше время; имеется в виду реализм XIX—XX вв., да к тому же применительно к таким ведущим видам и жанрам искусства, как литературная проза, кинофильм, театральное искусство, тематическая и портретная живопись.

Но это не значит, что отмеченные закономерности имеют значение лишь для такого сравнительно ограниченного круга явлений. Дело только в том, что в этих явлениях сущность художественного образа обнаруживается особенно наглядно и потому ее легче анализировать.

Не собираясь излагать особенности художественного образа во всех разновидностях художественного творчества (отчасти об этом будет сказано ниже, в главе о видах искусства), мы тем не менее должны подчеркнуть, что каждый раз общие закономерности образа приобретают специфическое преломление. Странно было бы говорить о типических характерах в пейзажной живописи, но несомненно, что и в изображении природы художник в конкретных единичных явлениях природы выявляет их внутренний смысл. Типических обстоятельств мы не найдем в симфонии.

Труднее всего определить общие законы художественной образности применительно к образам выразительным. Здесь познание жизни выливается не в формах ее воспроизведения, а с помощью фиксирования определенного строя мыслей и чувств, обусловленных определенным отношением к действительности.

Архитектура не является воспроизведением действительности. Но в ее образном строе отражаются и выражаются резуль-

таты осознания мира, его духовного освоения общественным человеком, и притом не теоретического, а именно эстетического осознания. Но именно потому, что архитектура, прикладное искусство, орнамент, отчасти музыка и танец не есть искусства изображающие или не вполне изображающие, субъективные стороны образа играют в них особую роль.

Искусство является таким познанием жизни, в котором открытие правды органически сочетается с эстетической оценкой ее художником. И не случайно почти с той же поры, как теоретики подметили обобщающую природу художественного образа, на него установился взгляд как на своеобразную форму эстетической оценки жизни или (как стали выражаться в новое время) как на область эстетического идеала. Ныне бесспорным является положение о том, что в художественном образе выражается идеал, т. е. представления о высшем эстетическом совершенстве какого-то определенного рода.

Обобщая жизнь, создавая впечатляющие образы, художник творит не как пассивный регистратор, а как человек с определенными симпатиями и антипатиями, со своими взглядами на смысл и назначение жизни. Обращая внимание в процессе творчества на одни стороны жизни и отвлекаясь от других, он дает им оценку, выражает свой идеал прекрасного, свои представления о высшем совершенстве жизни, в прозе жизни раскрывает поэзию. Художественный образ — результат не только познания, но и идейно-эмоциональной оценки художником познаваемого. Без этого нет искусства.

Изображение без идеала — холодная копия жизни, мертвый слепок, а не выражение страстной устремленности к прекрасному. «...Мертво художественное произведение, — писал В. Г. Белинский, — если оно изображает жизнь для того только, чтоб изображать жизнь, без всякого могучего субъективного побуждения, имеющего свое начало в преобладающей думе эпохи, если оно не есть вопль страдания или дифирамб восторга, если оно не есть вопрос или ответ на вопрос»⁶.

Домарксистская эстетика оставила нам два понимания источника идеала. Сущность первого понимания идеала заключается в его противопоставлении действительности, как вечной и притом не достигаемой в жизни нормы красоты, как мыслительного прообраза. Нередко таким идеалом провозглашаются нормы другой эпохи развития искусства (например, античные произведения как норма и образец для искусства классицизма); творческий же процесс отождествляется с идеализацией, т. е. с соединением в едином облике конкретных черт, собранных из разных объектов; эти черты должны придать данному облику характер совершенства, мыслимого или, точнее, представляемого заранее как данное. Такой взгляд на эстетический идеал выражен, в частности, еще Цицероном в «Ораторе». Он писал, что художник, который видит значение предме-

тов в природе и, придерживаясь сам великого образца, воспроизводит их идею, их сущность, их внутреннюю добродетель, наверное, создаст целое красоты превосходной, между тем как тот, чей взор следит за наружным, за тленным, не сделает ничего прекрасного. Фидий, величайший художник, никогда не имел перед глазами моделей, образцов для подражания или копирования: в глубине души его таился образ совершеннейшей красоты, на который он взирал и который руководил его искусством и резцом. Подобную же трактовку идеала мы найдем, далее, у средневековых схоластиков; в несколько иной интерпретации она встречается у классицистов, позднее она широко распространена в ряде идеалистических концепций буржуазной эстетики XIX—XX вв. Несмотря на все историческое своеобразие этих концепций, их объединяет понимание идеала как эстетической нормы, противоположной реальности. И в этом уязвимая сторона такого понимания эстетического идеала.

Принципиально отличный взгляд на идеал характерен для реалистического искусства. Реалисты обратили свой взор к жизни, к действительности, открывая красоту в ней самой. И сами идеалы они нашли в этой действительности, вывели эти идеалы из развития самой жизни. Природу они называли первым образцом искусства, достойным подражания. Подробно объективный источник эстетического идеала был обоснован В. Г. Белинским. «Теперь, — писал он, — под «идеалом» разумеют не преувеличение, не ложь, не ребяческую фантазию, а факт действительности, такой, как она есть; не факт, не списанный с действительности, а проведенный через фантазию поэта, озаренный светом общего (а не исключительного, частного и случайного) значения, *возведенный в перл создания*, и потому более похожий на самого себя, более верный самому себе, нежели самая рабская копия с действительности верна своему оригиналу»⁷.

Эстетический идеал всегда исторически и национально конкретен. Этим в значительной мере обусловлены типы художественно-образного мышления разных эпох, разных народов. Очевидна, например, разница между структурой образа в искусстве романтизма и в реалистическом искусстве XIX в. Эта разница, конечно, порождена и разными представлениями об идеале. Для романтика идеал противоположен будничной действительности, ее грубой прозе. Он ищет его в далеком прошлом или в мире несбыточной мечты, утопии, фантастики. Отсюда — преувеличение субъективного элемента в образе, стремление к изображению исключительного, необычного, героически приподнятого, ярко индивидуального.

Для реалиста воплощение идеала отнюдь не означает умозрительной идеализации жизни, ее подтягивания под заранее сконструированную систему эстетических критериев, произвола

над жизненным материалом. Подобное насилие над правдой изображения чуждо реалистическому искусству не в меньшей мере, чем натуралистическое копирование предмета. Реалист достигает поэтичности образов не путем иллюстрации неких канонических представлений о прекрасном, а через раскрытие жизни во всех ее проявлениях. Такое утверждение идеала через истину жизни порождает необычайную жизненную достоверность образов реалистического искусства, эстетический интерес художника к жизни такой, как она есть. Для реалиста, говоря словами В. Г. Белинского, идеал — не произвольная игра фантазии, не выдумка, не мечты, а угаданная умом и воспроизведенная фантазией возможность того или иного явления.

Практика искусства знает разные формы, способы воплощения идеала через образный строй произведения. Один из таких способов — конкретизация идеала в образе положительного героя. Таковы — Прометей, Отелло, Эгмонт в симфонической увертюре Бетховена, Татьяна Ларина, Чапаев, Корчагин и другие классические образы. Нередко художник утверждает идеал «враждебным словом отрицанья», гневным сатирическим или патетическим разоблачением язв общества, его пороков.

Вся практика мирового искусства учит, что объектом искусства является не только положительно-прекрасное, но и безобразное. Подчеркнем это особо, ибо ложное представление об искусстве как изображении только прекрасного довольно долго бытовало в нашей эстетической теории в виде так называемой теории бесконфликтности. «...Всякое отрицание, — говорил В. Г. Белинский, — чтоб быть живым и поэтическим, должно делаться во имя идеала...»⁸ Такое отрицание рождает гневный протест, нравственное негодование и тем самым эстетические переживания человека.

Какое, например, негодование против мира насилия и произвола пробуждает в нас поэзия Некрасова, певца мести и печали! Самое страшное, возмутительное надругательство над человеческой личностью в его изображении рождает не уныние, а протест, не чувство безысходности, а нравственное возмущение; это изображение осуществляется во имя истинно человеческого, прогрессивного идеала. Вспомним замечательное, во многом символическое для творчества поэта стихотворение:

Вчерашний день, часу в шестом,
Зашел я на Сенную;
Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую.
Ни звука из ее груди,
Лишь бич свистал, играя...
И Музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная!»⁹

В практике искусства мы сталкиваемся с примерами и иного порядка. Многие художники пытаются стать над миром изо-

бражаемых ими человеческих страстей. Они усматривают свою задачу в безукоризненно объективном воспроизведении жизненных фактов. Так, характеризуя замысел грандиозной «Человеческой комедии», Бальзак подчеркивал, что он задумал описать историю нравов, «составляя опись пороков и добродетелей, собирая важнейшие случаи проявления страстей, изображая характеры, выбирая главные события из жизни общества, создавая типы путем соединения отдельных черт многочисленных однородных характеров»¹⁰.

У некоторых писателей второй половины XIX в., например у Флобера и еще более у Золя, это стремление к абсолютной объективности перерастает в тяготение к бесстрастности, в проповедь отказа от оценки жизненных явлений. Но в своем творчестве эти замечательные реалисты преодолели узость задачи, ими же самими поставленной. Их лучшие произведения полны страстной любви к прекрасному и доброму и непримиримости ко всему грязному, жестокому и несправедливому. Их объективность и «исследовательский» подход к движению и развитию человеческих страстей не имеют ничего общего с объективизмом, с безразличием натуралистического бытописательства. Каждый из них утверждает эстетический идеал, но не путем его персонификации и не обличающим развенчанием порока, а через весь образный строй произведений, через всю сложную систему взаимоотношений образов. Следует особо подчеркнуть, что богатство реалистического искусства таково, что его не охватить какой-либо схемой или общим правилом. Так, например, в архитектуре или в прикладном искусстве нельзя мыслить критически. «Сатирическое» здание невозможно. Зодчий стремится (если говорить об эстетической стороне его искусства) создать для человека, для общества *идеальную* материальную и духовную среду. Тем самым он выражает идеалы общества или определенной социальной группы. Мы не даем здесь развернутую характеристику способов выражения эстетического идеала, многообразие которых зависит от целой совокупности факторов: от вида искусства, жанра, стиля, индивидуальности мастера и т. д. Важно лишь отметить, что, как бы ни были разнообразны эти способы оценки жизни средствами художественной образности, все они служат одной цели — утверждению художником представлений о высшем совершенстве человека, действительности.

Идеал художника в произведении искусства должен воплотиться в живую ткань индивидуального, определенного образа. Без этого искусство превращается в сухой намек на предмет, в общее место, лишенное эстетических достоинств.

Идеал, произносяющий все творения подлинного искусства, не имеет ничего общего с узкосубъективным взглядом художника на мир, с личным произволом в его оценке. Об этом замечательно говорил В. Г. Белинский: «Ни один поэт не может

быть велик от самого себя и через самого себя, ни через свои собственные страдания, ни через свое собственное блаженство: всякий великий поэт потому велик, что корни его страдания и блаженства глубоко выросли в почву общественности и истории, что он, следовательно, есть орган и представитель общества, времени, человечества. Только маленькие поэты и счастливы и несчастливы от себя и через себя; но зато только они сами и слушают свои птичьи песни, которых не хочет знать ни общество, ни человечество»¹¹.

Все эти положения об эстетическом идеале были подробно обоснованы в домарксистской эстетике. Марксизм доказал, что люди черпают свои идеалы в конечном счете в общественно-исторической практике. Источник этих идеалов — не действительность сама по себе, «очищаемая от случайностей», а действительность, преобразуемая человеком, человеческой предметной деятельностью. Поскольку же практика в классовом обществе носит классовый характер, постольку и эстетические идеалы являются по своему содержанию классовыми. В них своеобразно выражается то, что данный класс считает выгодным и полезным для себя. Художник, как представитель конкретных общественных сил, как их эстетический выразитель, не может не запечатлеть в своем творчестве идеалы определенных общественных сил. Марксистское понимание классовости эстетических идеалов, выражаемых в искусстве, окончательно похоронило буржуазное представление о творчестве — как об области «чистой красоты» и «абсолютной свободы» от общественной жизни.

Художник, решающий свои индивидуальные творческие задачи и утверждающий свои субъективные представления о прекрасном, выступает как эстетический выразитель идеалов определенных общественных сил. Те вопросы, которые волнуют его и решаются им, всегда обусловлены жизнью и борьбой современников, вне которой он не может оставаться. Так, Рафаэль выразил в своем искусстве идеалы могучего движения Ренессанса. Творчество Бетховена отразило стремления революционной демократии начала прошлого века. Идеалы Горького — это идеалы пролетарской революции. Одно и то же жизненное явление, изображенное художниками разных эпох или разных классов одной эпохи, может служить основой создания совершенно различных по своей устремленности образов. И именно поэтому разные по тематике и творческой индивидуальности автора образы, создаваемые художниками с единых идейно-творческих позиций, несут на себе очевидные черты идейно-художественной общности.

Историческую обусловленность идеалов не надо понимать так, что все они равноценны. Говоря в самой общей форме, идеалы передовых общественных сил более или менее совпадают с объективным содержанием действительности. Идеалы

общественной реакции фальшивы, ложны, противостоят действительному развитию жизни.

Подчеркивая социальную суть эстетического идеала, проявление общего в нем, нельзя забывать и о другой стороне вопроса, приобретающей в современных условиях идейной борьбы особо актуальное значение: о том, что эстетический идеал воплощается в творчестве художника в индивидуальном проявлении.

Вспомним, например, произведения великих мастеров Возрождения.

Героическая мощь и титанизм образов Микеланджело, гармоническое спокойствие и лирическая просветленность образов Рафаэля не могут быть объяснены общим для этих мастеров идеалом эпохи; существенно важным для понимания пафоса их творчества является изучение их личного мирозерцания, особенностей их индивидуальности, запечатлевающейся в образном строе. Не случайно, конечно, начиная с эпохи Возрождения изучение личности мастера оказывается существенно необходимым для анализа образов, которые он создавал.

В этой связи укажем на крайне важную и плодотворную мысль Н. А. Добролюбова, который писал: «В произведениях талантливого художника, как бы они ни были разнообразны, всегда можно примечать нечто общее, характеризующее все их и отличающее их от произведений других писателей. На техническом языке искусства принято называть это *мирозерцанием* художника. Но напрасно стали бы мы хлопотать о том, чтобы привести это мирозерцание в определенные логические построения, выразить его в отвлеченных формулах... Собственный... взгляд его на мир, служащий ключом к характеристике его таланта, надо искать в живых образах, создаваемых им»¹².

Художественный образ является сложным диалектическим «сплавом» объективного и субъективного. Но, пока образ находится в сознании художника, он еще не завершен и искусства еще не существует. Искусство начинается тогда, когда создано художественное произведение. Живописец, вынашивающий картину, но еще не создавший ее реально, может, например, рассказать о своем будущем произведении. Он сформулирует его идею, опишет образы, сможет указать, какими приемами он предполагает пользоваться. Но такой рассказ, как бы он ни был подробен и точен, не может заменить самого произведения.

Художественный образ должен получить то или иное вещественное воплощение. Он должен объективироваться. Формы такого воплощения в разных видах искусства очень различны. Скульптор воплощает образ в материальную, вещественную форму статуи, существующую как реальный предмет; живописец при помощи красок создает плоскостную иллюзию зрительно воспринимаемой действительности; писатель закрепляет свои образы словесно, при помощи языка, и т. д.

Но как бы ни были разнообразны все эти формы воплощения, их объединяет то, что каждый раз образы, созревающие в сознании, в воображении художника, объективируются в материальные формы реального произведения. Конечно, от этого произведение искусства ни в коей мере не перестает быть явлением сознания, идеологии. Но нетрудно заметить, что для того, чтобы сделать образ доступным для других людей, художник должен *создать* произведение. И самый процесс создания произведения составляет важнейшее звено в художественном освоении действительности.

Художник как бы воссоздает явления, в которых отчетливо содержится осознанная им сущность реальности. Для своей идеи он должен создать «тело», в буквальном смысле слова *воплотить* свой замысел в произведении. Процесс воплощения — не мертвый акт оформления идейного замысла. Только в этом процессе окончательно формируется образ. Вряд ли возможно представить себе художника, который бы сначала додумал и пережил до конца произведение в своем сознании, а затем приступил бы к созданию самого этого произведения. Образ, как бы он ни был продуман заранее, чаще всего приобретает окончательную отчетливость в процессе работы над произведением. Объективирование образа — превращение его в художественное произведение — большая творческая работа, во время которой субъективная идея приобретает свою окончательную реализацию, свою материальную плоть. Живописец думает с кистью в руке, скульптор — над куском глины или воска.

Процесс воплощения замысла в реальный облик конкретного образа является особой формой творчества человека по законам красоты. Об этих законах, имеющих огромное значение для всей практической деятельности мастеров искусства, речь пойдет в следующей главе.



СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА В ИСКУССТВЕ



проблема содержания и формы в искусстве имеет большое теоретическое значение для уяснения специфики художественного творчества, его места и значения в общественной жизни. Поэтому вокруг этой проблемы в эстетике велась и ведется острая борьба, и прежде всего борьба двух основных направлений — материалистического и идеалистического, — отражающая борьбу классов.

Идеалистическая эстетика выводит содержание искусства либо из «абсолютного духа», «мировой воли», «божественного откровения», либо из подсознательных и смутных субъективных переживаний художника. Форму она рассматривает или как выражение этого сознания, отрешенного от действительности или как произвольную, независимую от жизни конструкцию. Такая точка зрения приводит на практике в конечном счете к субъективизму, к распаду и разложению искусства.

Материалистическая эстетика исходит из того, что искусство есть отражение объективной действительности, что свою прогрессивную общественную роль оно выполняет лишь тогда, когда правдиво отражает жизнь в ее существенных связях и отношениях. При этом в отличие от вульгарно-материалистических взглядов марксистско-ленинская эстетика не отождествляет содержание искусства с самой отражаемой жизнью. Она рассматривает искусство как творческое воспроизведение жизни с позиций активного, действенного отношения к ней художника, включающего в себя его заинтересованное, партийное отношение к изображаемым явлениям, их осмысление и оценку.

Марксистско-ленинская наука утверждает, что содержание сознания черпается из объективного мира, причем этим реальным содержанием определяется и его форма. Даже в религии нетрудно найти отражение условий материальной жизни людей, тем более это относится к морали или искусству. Всякая форма

общественного сознания так или иначе есть отражение объективного мира, общественного бытия. В этом — суть учения диалектического и исторического материализма об источнике человеческого сознания, а следовательно, и исходный пункт в решении проблемы формы и содержания в искусстве.

Вместе с тем у искусства имеются специфические черты, особенно существенные для эстетики. Несомненно, источником художественного сознания является объективная действительность, а искусство, художественные образы представляют собой ее отражение. Однако этим утверждением нельзя ограничиться. Искусству присущ свой способ отражения, свой особый подход к действительности. Поэтому проблема формы и содержания в искусстве не может решаться без уяснения специфических особенностей художественного творчества.

Нередко всю специфику искусств сводят к художественной форме. Это неправильно. В подлинном искусстве форма — не самоцель и, стало быть, не может служить основой для объяснения специфических особенностей художественного творчества. Она сама зависит от того содержания, которое выражает. И, что особенно важно подчеркнуть, различные виды идеологии потому и специфичны по форме и содержанию, что определяются особенностями отражаемого предмета и особыми потребностями общественной практики. Все это надо иметь в виду, рассматривая содержание и форму в искусстве.

§ 1. Предмет и идейное содержание искусства

Искусство синтетически отражает жизнь. Оно охватывает все стороны действительности, воздействуя на ум и чувства человека. Но это не значит, что искусство «поглощается» другими видами идеологии, что у искусства нет своего предмета. Искусство синтетически отражает жизнь прежде всего потому, что предмет его дает возможность развернуть картину всего многообразия жизненных явлений. Искусство обусловлено как своим предметом, так и потребностями общественной практики, которые определяют, какие именно стороны действительности отображаются искусством в данную эпоху.

Что же такое предмет искусства, или, выражаясь иначе, каковы те стороны действительности, на которых концентрирует свое внимание художник?

Многие выдающиеся художники и теоретики искусства отмечали, что подлинное искусство в центр своего внимания ставит человека. В русской домарксистской эстетике эта мысль нашла наиболее полное и глубокое обоснование у революционных демократов. И это верное в своей основе положение.

Правда, многие произведения искусства изображают не человека, а пейзаж, животных и т. д. Достаточно вспомнить пей-

важную живопись Шишкина и Левитана, «Холстомер» Л. Н. Толстого, картины природы в поэзии. Но противоречие здесь кажущееся, а не реальное. Еще Н. Г. Чернышевский, говоря о предмете искусства, подчеркивал, что «область искусства — все интересное для человека в жизни и природе»¹³. И действительно, искусство не исчерпывается прямым, непосредственным изображением человеческой жизни. Когда речь идет о предмете познания искусства, то имеется в виду иное: тот факт, что искусство всегда познает окружающий мир преимущественно к обществу, к человеку, к тому, что важно для него с точки зрения его общественных интересов.

Природа не выпадает из поля зрения художника, но, изображая ее, художник не удовлетворяется копированием. Искусство воспроизводит предметный мир не просто как объективную реальность; отражая природу, художник раскрывает и свое определенное отношение к ней, а через это характеризует человека, принадлежащего к данному обществу, к определенной эпохе. В этом специфическая особенность искусства в сравнении с естественными науками, изучающими природу как таковую, независимо от субъективного, личного отношения к ней человека.

Вместе с тем искусство не проекция переживаний, духовного мира художника на предмет, как это пытаются представить многие буржуазные эстетики; искусство дает объективно верное, прочувствованное его познание. Там, где природа для художника становится предметом рабского копирования или «растворяется» в прихотях субъективных переживаний, искусство приходит в упадок.

Главным предметом искусства во всех его видах и жанрах является человек в его общественных связях и отношениях к действительности. А поскольку эти общественные связи и отношения человека многообразны, постольку искусство включает в свою сферу все разнообразие предметного мира. Оно дает цельную картину общественной жизни, показывая человека в производстве и в быту, в интимных переживаниях и общественных поступках, а также рисуя окружающую его природу или же, как в произведениях прикладного искусства, эстетически обрабатывая материальную среду, в которой он живет и действует.

Предмет искусства — объективная основа содержания и формы художественного произведения. Но смешивать предмет искусства и его содержание нельзя. Дело в том, что, как отмечал еще Фейербах, искусство не требует признания своих произведений за действительность, ибо вошедшая в содержание искусства жизнь является отражением объективной реальности; художественное отражение надо отличать от действительности, от отображаемого предмета. «Общественное сознание, — указывал Ленин, — отражает общественное бытие — вот

в чем состоит учение Маркса. Отражение может быть верной приблизительно копией отражаемого, но о тождестве тут говорить нелепо»¹⁴.

Конечно, художник может обнаружить в жизни прообразы, ярко выражающие сущность тех или иных общественных явлений. Вспомним, например, портрет протоиерея, написанный И. Е. Репиным, или такие произведения советской литературы, как «Молодая гвардия» А. Фадеева и «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого. Но и в этих случаях художественный образ не является простой копией прототипа.

«...На портрете, сделанном великим живописцем, — как отмечал В. Г. Белинский, — человек более похож на самого себя, чем даже на свое отражение в дагерротипе, ибо великий живописец резкими чертами вывел наружу всё, что таится внутри того человека и что, может быть, составляет тайну для самого этого человека»¹⁵.

Не содержание в искусстве нельзя непосредственно «вывести» из свойств отражаемого предмета. Ведь отражение действительности в искусстве не зеркально-мертвый акт, а сложный процесс, который включает в себя и деятельность художника. В формуле закона всемирного тяготения не видны взгляды и настроения, симпатии и антипатии Ньютона. Иная картина в искусстве. Личность художника как бы просвечивает сквозь идейно-художественную ткань его произведений.

Мировоззрение автора имеет исключительно важное значение в художественном творчестве. Изъяны в мировоззрении, классовые предрассудки неизбежно ограничивают силу и размах реализма. Это относится даже к таким великим художникам, как Л. Н. Толстой или О. Бальзак.

Однако идейное содержание искусства отнюдь не сводится к непосредственному выражению политических и философских взглядов художника. В свете определенного мировоззрения художник отражает объективный мир, исторически-конкретную действительность, а не просто излагает свои взгляды, мысли и чувства.

В. И. Ленин оставил нам замечательные образцы анализа художественного творчества Толстого, в которых гениально применил марксистскую теорию отражения к анализу литературы. За наслоениями религиозно-моралистической проповеди «яснопольного старца» Ленин раскрыл объективное содержание творчества великого художника во всей его сложности и противоречивости. Он показал, что по своему объективному содержанию произведения Толстого являются зеркалом русской революции. Будучи гениальным художником-реалистом, Толстой выразил накопившиеся веками чувства ненависти и протеста миллионов крестьян против крепостнического строя. В этом его величие. Толстой, писал Ленин, смешон, как пророк «непротивления злу» насилием, но «Тол-

стой велик, как выразитель тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России»¹⁶.

Сила искусства — в жизненной правде. Но вот вопрос: о каком соответствии жизненной правде в содержании и форме художественного произведения идет здесь речь? Без уяснения этого вопроса нельзя понять, что представляет собой идейное содержание в произведениях искусства.

Чтобы ответить на этот вопрос, рассмотрим известную картину В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни». Эта картина воспроизводит исторические события XVII в. Работая над картиной, В. И. Суриков обстоятельно изучил исторические документы, в частности, широко использовал мемуары И. Г. Корба, секретаря австрийского посла в России, очевидца стрелецкой казни. Но Суриков не был бесстрастным копиистом. Он не следовал рабски историческим подробностям. В своей картине художник не смакует ужасы казни, даже вообще не показывает самой казни; он ограничивается изображением предшествующей ей трагической ситуации. Это дало ему возможность наиболее содержательно и всесторонне показать типические характеры стрельцов, их психологические переживания и — что самое главное — убедительно раскрыть средствами живописи основные противоречия эпохи, столкновение социальных сил того времени.

Замысел картины был продиктован не простым интересом Сурикова к «архаике», а современной ему общественно-исторической действительностью — ростом крестьянских волнений и революционным движением русского рабочего класса. Эти события и привели Сурикова к пониманию народа как могучей силы истории, к осознанию внутренних противоречий исторического развития в условиях эксплуататорского общества.

Но, если замысел картины и был подсказан художнику современной ему действительностью, он не «осовременивает» прошлое, а рисует исторические конфликты петровской эпохи реалистически. Идейный «фокус» картины — столкновение борющихся сил: стрельцов и Петра I. Внутренняя связь действующих лиц, композиционные и изобразительные средства в картине всецело подчинены именно этому замыслу. Справа, на фоне древних кремлевских стен — цитадели русской государственности, — изображен Петр I под охраной регулярного войска, среди бояр и иностранцев. Слева — на фоне собора Василия Блаженного — толпа народа, кажущаяся безграничной и словно выходящей за раму полотна. Здесь же убитые горем стрелецкие жены и матери и сами стрельцы, ожидающие казни, — гордые и отчаявшиеся, мужественные и бессильные — в белых рубахах, с зажженными свечами в руках.

В. И. Суриков понимал необходимость и прогрессивный характер петровских реформ. Исходя из этого, он рисует

Петра I непреклонным в сознании своей исторической правоты, железной рукой утверждающим новое, в беспощадной борьбе со старым. Но в центре внимания художника находится не Петр I, а народ. Некоторые современники требовали от художника приговора: либо Петр I, либо стрельцы. Но художник-реалист мыслил гораздо глубже и конкретнее. Трагические конфликты он не выдумывал, а выводил из фактов самой действительности. Поэтому картина Сурикова не имеет ничего общего со славянофильским и народническим субъективизмом в понимании исторического процесса. Трагический конфликт, изображенный В. И. Суриковым, — не в противопоставлении «кондовой», сермяжной Руси и западной цивилизации. Он отражает основные классовые противоречия в русской жизни того времени, борьбу передовых и реакционных сил, конфликт между самодержавием и народом, поднимающимся на борьбу с угнетателями, но еще не знающим реальных путей своего освобождения.

Мятежные стрельцы и их жены вызывают сочувствие зрителя. Но чем именно? Тем, что они, по сути дела, стали жертвой трагического конфликта в борьбе между старым и новым; их ненависть к деспотизму самодержавия оправдана в картине художника. Трагедия стрельцов заключалась в том, что они помимо их сознания стали орудием реакции. Их стихийный протест против самодержавия и боярского гнета был использован реакционным боярством в своих эгоистических интересах, вследствие чего неминуемо был обречен на поражение. И стрельцы и Петр I могли утвердить правоту своего дела только в борьбе: Петр I мог утвердить новое лишь в борьбе против сторонников старины, а парод только через тяжелые жертвы и испытания мог найти верный путь борьбы и победы над самодержавием.

В изображении В. И. Сурикова народ показан не как инертная масса, а как потенциально могучая, мятежная, протестующая сила. Произнося свой приговор над изображаемой действительностью, В. И. Суриков объективно выступает от имени народа, от лица передовых, прогрессивных сил современного ему общества.

Картина «Утро стрелецкой казни» обладает для нас достоверностью исторического документа, хотя художник в ней и не воспроизводит историческое событие со всей документальной точностью. Жизненная правда в искусстве характеризуется не внешним правдоподобием, а художественно-образным осознанием смысла изображаемых явлений.

Итак, содержание в искусстве есть действительность, отраженная художником в свете определенного мировоззрения, определенных общественно-эстетических идеалов.

Реалистическое произведение всегда включает в себе верное отражение действительности, глубокое идейно-эстетиче-

ское осознание художником отраженных им жизненных явлений.

Иначе подходит к рассмотрению содержания в искусстве современная буржуазная эстетика. Она резко ограничивает «образную жизнь» от действительности. Она объявляет содержание в искусстве продуктом отрешенного от жизни воображения художника, совокупностью впечатлений и представлений, которые он комбинирует по своему произволу и т. д. Так, английский эстетик Р. Фрай в работе «Видение и изображение» пишет, что содержание в искусстве — это область эмоций, не имеющих никакого отношения к реальности, к повседневным интересам и стремлениям людей. Еще определеннее высказывается в ряде своих работ Кроче, который считает, что нет никакой другой реальности, кроме «духа»; произведение искусства, по его мнению, не имеет какого-либо отношения к действительности, истине и добру.

Наряду с откровенно идеалистическими теориями в современной буржуазной эстетике есть такие философы и искусствоведы, которые, говоря о содержании искусства, пропагандируют натуралистическое подражание природе. Но суть дела от этого обычно мало меняется. Американский искусствовед Томас Манро в книге «За научную эстетику» пишет, что натурализм в эстетике «вполне совместим со многими формами религиозных верований» и не имеет оснований для спор «с различными современными течениями мистицизма... и имманентного пантеизма»¹⁷.

Подобные утверждения буржуазной идеалистической эстетики враждебны практике реалистического искусства. Наша же эстетика, утверждая идейно осмысленное отражение жизни в качестве содержания искусства, борется за развитие художественного творчества по реалистическому пути.

§ 2. О художественной форме

Наша партия в своих решениях по вопросам литературы и искусства обращает внимание советских художников на необходимость неуклонного совершенствования художественного мастерства. В постановлениях Центрального Комитета партии по вопросам искусства и литературы красной нитью проходит мысль о том, что без высокой идейности, без правдивого отражения жизни не может быть подлинно художественного произведения; в то же время подчеркивается, что без совершенной художественной формы произведение не в состоянии в полной мере выполнить свою общественно-преобразующую функцию.

Содержанию в искусстве принадлежит ведущее место. Но это вовсе не значит, что содержание — все, а форма — ничто.

В реакционном искусстве лживость и нищета содержания неизбежно влекут за собой распад художественной формы, чему ярким свидетельством может служить современное буржуазное искусство. Это и понятно: форма в искусстве не есть нечто безразличное содержанию.

Художественная практика — одновременный процесс поисков содержания и адекватной ему формы.

Как мы уже говорили, содержание в искусстве есть действительность, отраженная художником в свете определенного мировоззрения, определенных общественно-эстетических идеалов. А форма — это внутренняя организация, структура художественного произведения, которая создается при помощи специфически присущих данному виду искусства материальных изобразительных средств и которая выявляет, закрепляет и выражает его содержание.

Принципы построения художественного произведения являются своеобразным отражением закономерностей развития объективного мира и правильно постольку, поскольку согласуются с объективной действительностью. Художник-реалист дает правдивую картину многокрасочного и многообразного в своих формах мира — в отличие, например, от кубиста, который игнорирует качественную определенность жизненных явлений и пытается свести многообразие, многоформенность мира к комбинациям кубов, цилиндров и т. д.

Форма в искусстве включает и особые технические средства выражения. Но эти средства сами по себе еще не составляют художественной формы. Они — лишь материал и орудие для ее создания. Так, для писателя язык, слово служат материалом, средством создания художественных образов, отражающих действительность. Язык является орудием развития человеческого мышления вообще, следовательно, и художественного мышления. Однако цель литературы состоит не в том, чтобы заниматься пустым словотворчеством, а в том, чтобы с помощью слова раскрыть смысл социальной жизни, найденный художником в фактах реальной действительности.

Так, скажем, Гоголь подчиняет выразительную функцию языка созданию картин и характеров, идейному содержанию произведения.

Еще до того, как Чичиков подъехал к имению Плюшкина, он уже получил о владельце яркое представление из слов встречного крестьянина, который метко назвал Плюшкина «заплатанным». Далее Н. В. Гоголь специфическим подбором стилистических средств углубляет эту характеристику. Он отмечает особенную ветхость деревянных строений: «Бревно на избах было темно и старо; многие крыши сквозили, как решето...»¹⁸ Старый сад, «заросший и заглохлый, казалось, один освежал эту обширную деревню...»¹⁹. В комнате Плюшкина «на одном столе стоял... сломанный стул и, рядом с ним, часы с

остановившимся маятником, к которому паук уже приладил паутину»²⁰. На бюро — «лимон, весь высохший, ростом не более лесного ореха, отломленная ручка кресел, рюмка с какою-то жидкостью и тремя мухами...»²¹ и т. д. Одежда Плюшкина как нельзя лучше дополняет эту картину: халат его походил на юфть, какая идет на сапоги (до такой степени рукава и верхние полы халата засалились и залоснились). «А между тем в хозяйстве доход собирался по-прежнему... — замечает Гоголь, — всё это сваливалось в кладовые, и всё становилось гнить и прореха...»²² Так Гоголь специальным подбором стилистических средств дает нам художественную картину вырождения крепостника, маниакальная скупость которого оборачивается расточительством, а сам он становится «прорехой на человечестве».

Все элементы формы, все изобразительные средства получают свое художественное значение лишь в процессе художественно-образного отражения действительности, они в произведениях искусства всегда являются носителями конкретного содержания. Вместе с тем, читая художественное произведение, мы не просто выникаем в то, что в нем говорится, но и понимаем, кто и как говорит, каково отношение автора к изображаемому персонажу. Недаром сказано, что подлинный художник «рисует словами», вызывая у читателя чувственно-конкретные представления и ассоциации (вспомните, к примеру, «черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца» в «Тихом Доне» у Шолохова).

Кроме языка элементами формы в художественной литературе являются композиция, жанровая структура, а также ритм и т. д. Конечно, все они имеют не только техническое, но и выразительное значение. Подобным же образом обстоит дело и во всех других сферах художественного творчества, хотя изобразительные средства специфичны для каждого вида искусства.

Способы и приемы построения формы, сложившиеся в процессе длительного развития художественной практики, имеют силу объективных законов. Нарушение этих специфических законов, попытки не считаться с ними неизбежно приводят к творческим неудачам.

Каково же значение художественной формы в искусстве?

Всякий знает, что художественное произведение (будь то литература, живопись, музыка или какой-либо другой вид искусства) должно иметь внутреннюю цельность и стройность. Если, скажем, то или иное литературное произведение «порошком рассыпается», то о его художественности, о красоте его формы говорить нелепо.

Значение художественной формы в искусстве в том прежде всего и состоит, что она придает жизненному материалу, идейно-художественно осознанному автором, завершенность. Она

«сцепляет», органически соединяет все — самые разнообразные — элементы содержания, так что каждый из них оказывается на своем месте и один без другого невозможен.

В работе «Что такое искусство?» Л. Н. Толстой справедливо отмечал, что «в настоящем художественном произведении — стихотворении, драме, картине, песне, симфонии — нельзя вынуть один стих, одну сцену, одну фигуру, один такт из своего места и поставить в другое, не нарушив значение всего произведения, точно так же, как нельзя не нарушить жизни органического существа, если вынуть один орган из своего места и вставить в другое»²³. И объясняется это именно тем, что форма в искусстве неотрывна от содержания, которое она выражает.

Искусство не механически воспроизводит натуру. Оно идет от видимости к сущности, от внешнего к глубинному. Художественное произведение раскрывает существенные связи и отношения человека с действительностью, с природой и обществом. Это относится и к содержанию, и к форме одновременно, ибо форма в подлинном искусстве всегда содержательна. Она представляет собой отношение между элементами содержания произведения — образами и характерами, — выраженное через специфически присущие данному виду искусства изобразительные средства.

Отсюда ясно, что изобразительные средства в каждом художественном произведении связаны с содержанием. Поэтому композиционно-изобразительная система, скажем, эпических жанров, будучи продуктом длительного исторического развития искусства, конкретизируется в зависимости от содержания данного произведения; причем с содержанием она связана через взаимоотношения образов, характеров, персонажей в типических обстоятельствах их существования, отражающих реальную диалектику самой жизни.

Одно и то же явление может быть воспроизведено как в рассказе, так и в романе. Отношение художника к изображаемому может быть также одинаковым. Но отношения персонажей, сложность их внутренних взаимосвязей в рассказе и романе не могут быть одинаковыми, а следовательно, различна и емкость художественно-образного познания жизни в этих произведениях. Невозможно переделать роман в рассказ, вставив его целиком в композиционно-структурную систему рассказа. Придется из многих событий взять одну или две ситуации, один или два эпизода, сократить количество действующих лиц и т. п. В результате — новое и по содержанию и по форме произведение.

Форма не сводится к совокупности изобразительных средств. Форма в искусстве — такая система, которая подчинена внутреннему единству и имеет строгую законченность. При этом форма в искусстве не только придает содержанию завершен-

пость, концентрируя жизненный материал, но и делается предметом непосредственно чувственного восприятия для людей.

Откуда же проистекает это органическое единство всех элементов формы и их художественное значение?

Взаимосвязь, единство всех сторон и элементов формы художественного произведения не отрицают, как известно, и современные буржуазные эстетики, даже формалисты. Так, Паркер в своей работе «Анализ искусства» (1924) называет это единство «верховным принципом эстетической формы». Но при этом он считает, что единство в произведении искусства есть «копия единства, заключенного в переживании воспринимающего»²⁴.

Еще определеннее высказывается о художественной форме в духе субъективизма Клайв Балл, отстаивающий самоценное, независимое от объективного содержания, значение формы в искусстве. В работе «Искусство» (1913) он пишет, что художественная форма — это «линии и краски, скомбинированные особым образом, определенные формы и соотношения форм», которые «возбуждают у нас эстетические эмоции»²⁵. К тому же, по мнению К. Балла, в искусстве «нет места эмоциям жизни» и, следовательно, «значимая форма» в искусстве никаких связей и отношений объективного мира не отражает, она прекрасна сама по себе. К. Балл даже утверждает, будто «любая эстетическая система, претендующая на то, что она основана на некоей объективной истине, столь явно нелепа, что ее не стоит и обсуждать»²⁶. Отсюда не удивительно, что, по мнению К. Балла, настоящее искусство — удел «избранных», которые воспринимают, скажем, музыку как «чистую музыкальную форму, как звуки, скомбинированные по законам таинственной необходимости, как чистое искусство с огромной собственной значимостью, никак не связанное со значимостью жизни»²⁷. Так современные буржуазные идеологи от искусства, отрывая принципы художественной формы от жизни, неизбежно приходят к агностицизму, к тезису о непознаваемости принципов искусства, к законам «таинственной необходимости». В соответствии с этим они лишают художественную деятельность какого бы то ни было практического интереса и жизненного смысла, поднимают на щит искусство абстракционистов, символистов и им подобных художников современного капиталистического мира.

Современные буржуазные эстетики таким образом пытаются отрицать тот факт, что принципы построения художественного произведения объективны и что в подлинных произведениях искусства есть объективное содержание, которое проявляется и выражается через художественную форму. На самом же деле «значимая форма» в искусстве всегда содержательна, и принципы построения произведения всегда так или иначе отражают реальную жизнь, существующую независимо от

ее от содержания лишь мысленно. Поэтому нельзя изучать форму художественного произведения независимо от содержания, которым она определяется. Еще Белинский справедливо указывал на это: «Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания, значит уничтожить самое содержание; и наоборот: отделить содержание от формы, значит уничтожить форму»²⁹.

Одним из основных элементов содержания в произведении искусства является тема. Художник-реалист всегда отбирает в соответствии с идейным замыслом те или иные существенные стороны предмета и осознает их в качестве темы своего произведения.

Но в произведении важна не только тема, но и то, как она понята, причем не абстрактно, а художественно. В искусстве всегда дается идейная оценка изображенного. Эта оценка выражается через эмоции, заключенные в художественных образах, типических характерах произведения. Одна из характерных особенностей искусства по сравнению с другими формами общественного сознания именно в том и состоит, что искусство есть эмоционально-образное отражение жизни.

Эмоциональное отношение к миру свойственно всякому человеку. Но в искусстве эмоциональность выполняет особую функцию. Она служит не только для выражения отношения художника к предмету, но и для выявления сущности этого предмета, для эстетической его оценки и составляет, таким образом, важнейший элемент содержания художественного произведения.

«Песне о Буревестнике» присуще единство сатиры и революционно-романтической патетики, ярко передающей предгрозовую атмосферу накануне революции 1905 г., ожидание близкой революционной бури и ее утверждение. В статье «Перед бурей», опубликованной в августе 1906 г., В. И. Ленин, используя «Песню о Буревестнике» как средство революционного воспитания масс, глубоко раскрыл идейно-эмоциональный пафос этого произведения. «Мы стоим, по всем признакам, накануне великой борьбы... — писал Ленин. — Пусть либералы трусливо кивают на эту грядущую борьбу исключительно для того, чтобы погрозить правительству, пусть эти ограниченные мещане всю силу «ума и чувства» вкладывают в ожидание новых выборов, — пролетариат готовится к борьбе, дружно и бодро идет навстречу буре, рвется в самую гущу битвы. Довольно с нас гегемонии трусливых кадетов, этих «глупых пингвинов», что «робко прячут тело жирное в утесах».

«Пусть сильнее грянет буря!»³⁰

Эмоционально-образная оценка жизни в произведениях искусства — это всегда социальная оценка, являющаяся своеобразным отражением общественно-исторической действительности.

Эмоциональность в художественном произведении вызывает определенную идейно-эстетическую реакцию — возмущение низким и безобразным, восхищение героическим и возвышенным.

Истинное единство содержания и формы только там и возможно, где и содержание и форма правильно отражают предмет. В процессе обобщения художник, как мы уже говорили, всегда концентрирует, обобщает и конкретизирует жизненный материал. Это относится ко всем элементам художественного произведения.

Во многих произведениях, например в драматургии и большинстве произведений эпического рода, имеет место сюжетное развитие характера. Причем сюжет здесь — не только средство развития, но и средство выражения характера, иначе говоря, элемент не только содержания, но и формы.

В реалистическом произведении сюжет отнюдь не сводится к смене ситуаций. Как указывал Горький, сюжет включает «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей...»³¹ Это значит, что типические характеры в типических обстоятельствах, «заставляющих» героев действовать, представляют собой сюжетную основу произведения. Эта основа определяет и сюжетное построение, придающее изображаемым характерам жизненную убедительность и конкретность.

Так, роман В. Лациса «К новому берегу» посвящен событиям, происходившим в жизни латышского народа начиная с 1920 г. Но сюжет романа отнюдь не ограничивается изображением этих событий в их временной последовательности. Перед читателями проходят самые разнообразные характеры, очерченные многопланово, в сложных взаимоотношениях, в развитии.

Вот Ян Лидум. С первых страниц романа он предстает перед читателями как сложившийся, убежденный революционер, все более закаляющийся в борьбе. Для него дело партии, дело народа превыше всего. Более сложным путем идут к «новому берегу» другие герои произведения. Например, Илза Лидум, сестра Яна. В романе дана яркая картина становления ее характера. Батрачка, познавшая все унижения и тяготы подневольной жизни в буржуазной Латвии, она постепенно втягивается в революционную борьбу.

Носителем иных, старых принципов выступает в романе прежде всего мироед Тауринь. В. Лацис изображает Тауринь в типических условиях его жизни, тем самым обнажая его классовую сущность, внутренний смысл его поступков. Тауринь относится к бедноте с презрением. Он верит в незыблемость буржуазных порядков, у него одна мечта — стать «предпринимателем государственного масштаба». В таком же духе стремится он воспитать и своего приемного сына Айвара.

Ян Лидум и Тауринь — представители противоположных миров, противоположных идеологий, и столкновение между ними неизбежно. Мастерство В. Лациса в том и заключается, что в психологическом объяснении поступков героев вскрыты их общественные причины; через индивидуальные характеры показан глубокий жизненный конфликт: столкновение старого, буржуазного мира и нового, социалистического. Сюжетное построение произведения всецело подчинено выявлению этого конфликта. Жизнь, ход исторических событий опрокидывают, словно карточный домик, логику Тауриня, взрывают весь уклад старой жизни.

Вот, например, Айвар. На его воспитание Тауринь не жалел сил и средств, стремясь сделать Айвара своим преемником. Но, всматриваясь в окружающую жизнь, Айвар понял, что ему не по пути с Тауринем.

Поучительна история Антона Пацеплиса. Кажется, трудно было бы Тауриню найти для себя более прочную «опору» в новых условиях, чем этот подкулачник и эгоист, хотя и бедняк. Но Тауринь просчитался и здесь. В романе показано, как после победы люди труда воспрянули духом и разогнули спины, как они превратились в неодолимую силу, с которой не совладать никакому врагу.

Так сюжетная линия в романе, сливаясь с идейной, раскрывает типические характеры в типической обстановке, обнажая глубокие противоречия жизни.

Изменение характеров в романе показано как результат новых условий жизни и большой воспитательной работы, проводимой Коммунистической партией в массах. Автор реалистически показал, что обстоятельства изменяются людьми, но изменяются не по произволу, а закономерно, причинно-обусловленно. В силу этого каждая сюжетная ситуация приобретает существенное значение в общем развитии романа даже тогда, когда она сама по себе случайна. Айвар после ареста отца и смерти матери случайно попал в семью Тауриня, но разрыв его с кулацкой семьей — не случайное, а закономерное явление в период роста колхозного движения. Все сюжетные мотивы писатель раскрывает в действии, в поступках героев. Иначе нельзя показать в романе противоречия жизни, смысл действий героев. Требование сюжетного развития характеров, стало быть, не выдумка досужего ума, а результат правильного отражения закономерностей жизни, закреплённый в художественной практике.

Органическая взаимосвязь формы и содержания, соответствие всех элементов формы жизненно правдивому содержанию — необходимое условие художественного произведения. Музыка, например, только тогда в состоянии удовлетворить художественные потребности людей, принести им радость, когда все ее элементы — мелодия, ритм и т. д. — находятся в органическом единстве и взаимодействии. Одностороннее «раздувание» одного

из этих элементов за счет другого неизбежно ведет к разрушению идейно-художественной ткани произведения.

Без композиции, организующей материал, нет произведения. Во всех видах и жанрах искусства композиция — цемент, скрепляющий элементы формы в соответствии с содержанием. Каждый вид и жанр искусства имеет специфические композиционные особенности построения произведений. Но композиция не ограничивается «архитектоникой», техникой построения художественного произведения. Композиция в произведениях искусства есть соотношение элементов содержания, их расположение, взаимосвязь и группировка в соответствии с идейно-художественным замыслом автора, установление правильных пропорций между ними сообразно закономерностям жизни.

Композиция — не какая-то произвольная, заранее готовая конструкция, способная вместить любое содержание. Можно, конечно, выделить «схему» композиции произведения. Но эта «схема», во-первых, не есть произвольная формальная конструкция, безразличная к содержанию. Она представляет собою группировку и взаимосвязь основных элементов содержания, выражающих его «основное зерно». Во-вторых, композиция в искусстве не исчерпывается этой «схемой». Ведь может быть и так, что схему композиции художник нашел удачно, но разрабатал ее плохо. Например, центрального героя живописец выделил, а все остальные персонажи оказались безликими, аморфными. При таком построении отношения между элементами содержания окажутся невыявленными. Композиция в таком произведении будет нарочитой, она, как говорится, будет «выпирать»; впечатления художественной правды, жизненности не получится, и замысел художника останется лишь благим намерением.

Очевидно, что форма в искусстве лишь тогда эстетически значима, когда она содержательна и в совершенстве выявлена с помощью изобразительных средств через архитектуру данного произведения.

Если говорить о живописи, то архитектура произведения включает в себя и удачно найденный размер полотна, и координацию фигур и предметов в границах картины, и соразмерность ее частей, и, наконец, ее ритмический строй. Но все эти элементы архитектуры подчинены отношениям элементов содержания и способствуют цельности, законченности, завершенности смысловой композиции произведения. Архитектура в искусстве выявляет эту смысловую композицию, дает зрителю, слушателю, читателю возможность чувственно ее воспринять. Она важна и необходима уже потому, что красота формы не может быть воспринята вне архитектурных средств.

Можно лишь в абстракции «расщеплять» архитектуру и смысловую композицию; на практике они существуют неразрывно. Вместе с тем сводить композицию произведения лишь

к средствам ее выражения, к техническому чертежу — значит превращать искусство в труп. В самом деле, почему, скажем, у Пушкина в трагедии «Скупой рыцарь», состоящей из трех сцен, центральное место в композиции занимает сцена в подвале? Потому, что по идейной значимости она является главной. В ней раскрывается психология Филиппа — «поэта» скупости. Эта сцена дает ключ к пониманию трагического конфликта, лежащего в основе произведения.

Без художественной техники невозможно создать произведение искусства. Это очевидно. Но художественная техника, изобразительные средства и приемы приобретают художественное значение лишь в связи с содержанием.

Архитектонический строй произведения всегда связан с содержанием, но не прямо, а через содержательную композиционную структуру произведения; иначе говоря, он закрепляет и выражает определенные отношения элементов содержания в художественном произведении. Отсюда понятно, что архитекtonика произведения не имеет ничего общего с авторским произволом.

Многие художники поведали миру о муках творчества, когда замысел никак не укладывался на бумагу или холст и приходилось не раз переделывать уже завершенное произведение. Эти муки нередко были связаны и с тем, что общая композиционная схема, хотя и была удачной, не получила сразу архитектурной стройности и ясности; требовалось немало усилий для того, чтобы идейно-композиционный замысел (надо помнить, что идея художественного произведения уже в завязи своей художественно-образна) «перевести» в совершенную художественную форму. Случается и так, что справиться с этой задачей для художника оказывается непосильным, и тогда в его произведении налицо несоответствие между содержанием и формой. Почему же так получается порой даже у художников, которые хорошо владеют техникой своего искусства? Потому, что они или нарушили законы отражения, обобщая явления жизни, или не сумели «преодолеть» материала, в котором работают, или, наконец, не посчитались с закономерностями данного вида искусства, особенностями жанра и т. д.

Настоящий художник никогда не жертвует смыслом в угоду внешней стройности, гармоничности произведения. Как раз наоборот: «технический расчет» он подчиняет идейному содержанию произведения.

В подлинном искусстве «технология» произведения не пидна. Смысловая определенность и ясность отчетливо выражаются и в структуре произведения (соотношение персонажей, элементов содержания), и в архитектурном его построении (конструктивная устойчивость, цельность и соразмерность всех составных частей). Это связано с тем, что особенности композиции, включающей и архитекtonику, вытекают

из основных элементов содержания в их соотношении, отражающем жизнь так, как она понята и истолкована художником. Из этого основного «зерна», заключающего в себе идейно-художественный замысел, и вырастает произведение.

При всех особенностях приемов творческого труда одно несомненно: композиция всегда связана с умением художника выделять главное, существенное, устанавливать жизненно правильные соотношения главного и второстепенного; отделять существенное от несущественного, отсекают все лишнее, ненужное, что мешает наиболее полному и яркому выражению идейно-художественного замысла.

Форма художественного произведения возникает всегда на базе определенного содержания, а не является чем-то внешним по отношению к нему. Это справедливо и в отношении жанровой формы. Несомненно, что жанровая форма, раз возникнув, имеет в процессе своего исторического существования известную стилистическую устойчивость. Но устойчивость эта носит не абсолютный, а относительный характер. Это отчетливо сказывается как раз в том, что художественные произведения одного и того же жанра при относительной повторяемости их стилистических особенностей в разных исторических условиях отличаются не только по содержанию, но и по использованию элементов формы.

Это можно видеть и на примере творческой эволюции отдельных художников. Известно, как глубоко изменилась структура романа А. Н. Толстого «Хождение по мукам» в связи с новой идейной концепцией революции в последних частях трилогии. По своему жанровому характеру трилогия в этих частях близка к эпопее, на что справедливо указывали и сам автор и критики, писавшие о романе.

Изображение бури исторических событий вывело трилогию А. Н. Толстого за пределы семейно-бытового романа, выдвинуло на первый план общественные коллизии и сделало героем трилогии в последних ее частях уже не только отдельные личности, а главным образом народ в его неразрывной связи с судьбами Родины. Эти изменения сказались и на композиции романа и на его сюжете.

Композиционно-сюжетная структура романа А. Н. Толстого «Хождение по мукам» в двух последних частях трилогии такова, что она неразрывно связывает движение народных масс и судьбы индивидуальных героев — Телегина, Рощина, Даши и Кати — в напряженное правдивое художественное действие. Интрига в трилогии А. Толстого сообщает произведению острую сюжетную занимательность. В то же время она нигде не перерастает в самоцель. Телегин, Рощин, Катя и Даша — песчинки в вихре гражданской войны. Но через них-то художник и раскрывает и «проявляет» общественно-исторические конфликты. При этом А. Толстой нередко даже и не показывает

исторические события; он рисует лишь те последствия, к которым они привели в жизни главных персонажей. Но всюду через взаимоотношения характеров, а также их многообразные связи с событиями А. Толстой раскрывает сущность, характер и динамику общественно-исторических конфликтов и их влияние на судьбы людей, на различные социальные слои. Это, с одной стороны, придает художественную конкретность изображаемому социальному конфликту, а с другой стороны, выявляет социальную обусловленность поступков героев и показывает как бы в разрезе всю Россию, охваченную пламенем гражданской войны.

Единства произведения, единства его содержания и формы не существует вне художественных образов. Произведение — это единство художественных образов. Именно они в своей неразрывной, существенной взаимосвязи и создают цельный художественный образ, отражающий жизненный процесс так, как он понят и истолкован художником в его произведении.

Чем же и как достигается цельность и законченность художественного произведения, составляющие важнейшее условие художественного совершенства, красоты и содержательного значения формы в искусстве?

Часто это достигается выделением идейно-смыслового центра произведения, в частности персонажей (одного или нескольких), выражающих центральный мотив, основное зерно идейно-художественного замысла композиционно-изобразительными средствами, присущими данному виду искусства.

Напомним в связи с этим картину Сурикова «Боярыня Морозова». Смысловой центр картины — образ боярыни Морозовой, который выделен многообразными средствами, в том числе и архитектурными. Какова архитектура этого произведения? Диагональная линия, идущая от левого верхнего края композиции, делит картину так, что весь центр ее занимает Морозова. Фигура боярыни Морозовой, кроме того, оттеняется и колористически (ее черная одежда отчетливо вырисовывается на светлом фоне — на фоне пестрой толпы и голубого морозного неба). Смысловой центр картины подчеркивается еще и тем, что все персонажи обращены к ней. Идейный замысел художника особенно ярко раскрывается именно через отдельных персонажей в их отношении к Морозовой. Этому служит и композиция. Картина отчетливо делится на три части. Направо от Морозовой — сочувствующие ей: юродивый, сгорбленная нищенка, женщины; налево — враждебно относящиеся к ней, включая хихикающего попика, и в центре она сама. Так структура произведения, его построение выявляют идейное содержание, организуют его и делают предметом непосредственного чувственного восприятия зрителей.

Цельность и законченность художественного произведения предполагает, далее, гармоничность или «уравновешен-

ность» всех изобразительных элементов, составляющих произведение.

Форма должна установить правильные соотношения между всеми образами, всеми персонажами произведения. Это главное. Только при этом условии может быть достигнута та гармоничность, цельность, которая присуща совершенным произведениям искусства. Например, в литературе каждый персонаж в отдельности несет в себе концентрированное изображение тех или иных жизненных явлений, реальных характеров; и вместе с тем в художественном произведении он всегда поставлен в такие отношения с другими персонажами, в такие ситуации, которые призваны наиболее ярко выявить его сущность, сообразуясь с правдой жизни. Так, трагедия «Отелло» Шекспира завершается смертью основных героев. По сравнению с обычною меркой повседневной жизни это, как и весь ход действия, может создать впечатление невероятного нагромождения случайностей.

Но от трагедии Шекспира такого впечатления не остается. Почему? Потому, что каждая ситуация, которая, будучи взята в отдельности, может создать представление случайно возникшей, вплетается в закономерную логику художественного действия, правдиво отражающего жизненные противоречия. Например, платок, потерянный Дездемоной, — случайность. Но разве случайна трагическая гибель Отелло и Дездемоны? Она закономерна. Каждая ситуация в развитии действия, в том числе и спена с платком, приближает гибель Отелло и Дездемоны. И это глубоко жизненно.

Шекспиру веришь, ибо трагедия правдива. Ее форма выражает жизненно правдивые отношения между характерами и ситуациями, в которых герои действуют. Она «уравновешивает» «случай», переводит «случайные ситуации» в русло необходимого, закономерного хода событий.

Это не значит, конечно, что в художественном произведении не может быть контрастов, отклонений от «плавного развития действия». Вспомним: все трагедии Шекспира, в том числе и «Отелло», построены на контрастах; в них присутствует и веселое и мрачное, и комическое и трагическое. Но это отнюдь не нарушает стройности трагедии, ее единства. Наоборот, это еще резче подчеркивает и раскрывает эстетическую гармонию, основную идею произведения, вытекающую из стройной системы его художественных образов. Следовательно, говоря о гармонии, мы имеем в виду не формально понятое внешнее равновесие, но внутреннюю логику, органическую необходимость связи всех элементов произведения. Такая гармоничность — необходимое условие художественного совершенства, красоты формы.

Наконец, цельность, законченность художественного произведения состоит в том, что в живописи, как и в литературе,

мы, двигаясь от характера к характеру, от одного предмета к другому, обычно постигаем связь не только между ними, но и связь предшествующего с последующим; причем это не просто внешняя связь: она подводит к уяснению причины и следствия. Здесь надо различать, стало быть, два принципа формы, тесно связанные между собой, — композиционный ритм произведения (последовательность событий в их движении к «развязке») и причинно-следственную основу. Дело в том, что в подлинных произведениях искусства мы знакомимся не просто с последовательностью событий, но и с развитием характеров, образов в их причинной обусловленности, познаем координацию и субординацию этих причин, своеобразные причинно-следственные ряды, которые отражают в форме законченного действия жизненные противоречия в их динамике. Особенно отчетливо это можно видеть в литературе и драматургии, где действие имеет сюжетную основу.

Итак, в искусстве, как и всюду, форма не существует изолированно от содержания. Более того, в искусстве форма и содержание столь неразрывны, что составляют единство или даже «тождество противоположностей».

Отсюда ясно, что эстетическое совершенство произведений искусства немислимо вне органического единства содержания и формы. Но и этого мало. Ведь гармония содержания и формы может быть и в таком произведении, которое противоречит правде жизни. Следовательно, хотя единство содержания и формы — необходимое условие эстетической ценности произведения, сама эта эстетическая ценность произведения определяется прежде всего художественной правдой, основой и сутью которой является правда жизни.

Исходя из всего сказанного, можно сделать вывод, что только те произведения имеют эстетическую ценность, которые обладают органическим соответствием всех элементов формы содержанию, отражающему правду жизни.



ПРЕКРАСНОЕ

§ 1. Природа красоты

Выше мы выяснили, в чем своеобразие эстетических отношений человека к действительности в целом. Мы убедились в том, что сама реальная действительность — природа и общество — является источником эстетических переживаний. Вместе с тем лишь в процессе практической деятельности человечество обретает способность воспринимать это объективно эстетическое, постепенно складывается и развивается чувство прекрасного.

Непосредственное эстетическое переживание исторически предшествует осознанию этого переживания. Еще людям первобытнообщинного строя была свойственна способность к разнообразным эстетическим эмоциям, хотя они, конечно, еще не осознавали их смысла. Постепенно в обществе выработались определенные представления, с помощью которых человек обозначал содержание и характер своих эстетических переживаний. Появилась потребность как-то определить сущность предметов и явлений, вызывающих в людях положительную эстетическую реакцию. И вот уже в эпоху рабовладельческого общества возникает понятие о прекрасном.

Этим словом начали обозначать все то, что способно возбуждать в человеке наиболее полное и совершенное эстетическое переживание. Прекрасным стали называть те явления и качества самой действительности, а затем и искусства, которые, по общему мнению, заслуживали самой высокой положительной эстетической оценки.

На протяжении истории бесконечно менялись как конкретные представления о том, что именно прекрасно, так и теоретические объяснения сущности прекрасного. Но прекрасное всегда рассматривалось прежде всего как наиболее важный и наиболее всеобщий критерий эстетической оценки. Сказать о чем-либо, что это прекрасно, значит утверждать, что данный предмет или явление вызывает в нас положительное эстетиче-

ское отношение, что он способен дать нам эстетическое наслаждение.

Это относится как к природе и обществу, так и к искусству. Прекрасно весеннее пробуждение природы и прекрасна картина Левитана «Март», прекрасно в реальном человеке «святое беспокойство» творческих исканий и прекрасен образ гётевского Фауста. Во всех этих случаях речь идет о нашей эстетической оценке.

Итак, все то, что вызывает в нас положительную эстетическую оценку, мы склонны считать прекрасным. Не значит ли это, что понятие о прекрасном есть нечто субъективное, касающееся лишь нашего восприятия тех или иных явлений. Многие субъективно-идеалистические теории так и утверждали: прекрасного нет вне нас; представления о том, что одно прекрасно, а другое — нет, есть только достояние нашего сознания; это не более, как наше «мнение».

На деле это, однако, не так. Марксизм-ленинизм учит, что наше сознание есть не что иное, как отражение бытия. Представление о прекрасном тоже есть не что иное, как отражение определенных объективных качеств действительности. В основе субъективных взглядов на прекрасное лежит объективно прекрасное, нечто такое, что по своим реальным свойствам способно вызывать в нас положительное эстетическое отношение.

Как бы ни были разнообразны слагавшиеся в ходе исторического развития понятия о прекрасном, они имеют своим источником саму реальную действительность, включая сюда и человеческое общество. Конечно, могут быть и бывают совершенно ложные, извращенные «идеалы» прекрасного. Таковы, например, утверждения современного сюрреализма, будто эстетическим в человеке является все смутное, психически ненормальное, патологическое. Подобные взгляды на суть прекрасного обусловлены реакционной идеологией. Но если в «идеале» прекрасного есть нечто действительно положительное, оно коренится в реальных законах действительности.

Сколь различны, например, истолкования красоты природы в разные эпохи. Лирическое ощущение вечного бытия природы в средневековом искусстве Китая не похоже на радостно-пытливое изучение природы в искусстве европейского Возрождения. Торжественное величие пейзажей Пуссена или разумная правильность парков классицизма противоположны пейзажу романтиков и естественной стихийности английского парка. Но во всех этих художественных явлениях раскрываются каждый раз какие-то особые стороны и грани действительной красоты природы.

Итак, человеческие понятия о прекрасном, поскольку они истинны, имеют своим источником объективно прекрасное.

Что же представляет собой это объективно прекрасное? В чем его специфические особенности?

Этот вопрос издавна был в центре эстетической мысли. На него давались самые различные ответы в зависимости от философских основ и общественной сущности той или иной теории.

В домарксистской эстетике существовало три принципа решения проблемы прекрасного: объективно-идеалистический, субъективно-идеалистический и путь домарковского материализма.

Объективно-идеалистическая эстетика искала источник красоты в идее, при этом прекрасное трактовалось как вечная и неизменная категория. Платон, например, писал: «Прекрасное существует вечно... оно ни возникает, ни уничтожается, ни увеличивается, ни убывает... оно ни прекрасно здесь, ни безобразно там... ни... прекрасно в одном отношении, безобразно в другом...»³² Перед познающим его человеком прекрасное «...не предстанет... в виде какого-либо облика, либо рук, либо какой иной части тела, ни в виде какой-либо речи, или какой-либо науки, ни в виде существующего в чем-либо другом, например, в каком-либо живом существе, или на земле, или на небе, или в каком-либо ином предмете»³³.

В этом отрывке прекрасное выступает как вечная, мертвая, неизменная идея, оторванная от живого и изменчивого мира вещей, с которым оно якобы не имеет ничего общего. Это определение прекрасного естественно вытекает из всей идеалистической концепции Платона, видевшего в чувственных вещах отблески идей и трактовавшего идеи как неизменные духовные сущности, которые будто и составляют истинное бытие.

Объективно-идеалистическая эстетика отрицает существование прекрасного в природе. Даже объективный идеалист Гегель, по сути дела, ставит под сомнение объективное существование красоты в природе.

«...Наши представления о красоте в природе слишком неопределенны... мы в этой области не обладаем критерием, и поэтому объединение предметов природы с точки зрения красоты представляло бы слишком мало интереса»³⁴. На первой же странице своей эстетики Гегель пишет: «Мы сразу же исключаем из области нашей дисциплины прекрасное в природе»³⁵.

Защитники субъективно-идеалистического понимания прекрасного стремились открыть источник прекрасного в духовном мире. По их представлениям жизнь груба и бедна, прекрасное привносится в мир сознанием. Так, например, современный американский философ Дж. Сантаяна считает, что красота есть «объективированное наслаждение», сводя ее таким образом лишь к субъективному переживанию.

В идеалистической эстетике утверждение духовного начала в красоте принимало в ряде случаев форму противопоставления этой «духовной красоты» красоте «телесной». При этом «духов-

ная красота» объявлялась истинной, единственной и абсолютной, красота же «телесная» — несовершенной, низменной, грубой и даже животной. В подобном противопоставлении несомненно влияние средневековой религиозной доктрины.

Домарксов материализм в силу своей созерцательности и метафизичности считал, что прекрасное есть естественное природное свойство, присущее явлениям действительности. Вместе с тем в противоположность идеализму материалистическая эстетика признает объективное существование прекрасного в природе.

Всеобщий интерес представляет концепция красоты в русской эстетике XIX в. Эта концепция была развита в работах Белинского, Герцена, Добролюбова и особенно Чернышевского.

Эстетическая концепция вождя русской революционной демократии Н. Г. Чернышевского обнаруживала очевидную тенденцию к все большей конкретно-исторической определенности и истинности.

Решение вопроса об объективном источнике прекрасного Чернышевским осуществлялось в духе основного вопроса философии об отношении материи к сознанию. Возникал вопрос: является ли красота лишь оценочной категорией или же материальная основа человеческих представлений о прекрасном заключена в красоте реальной действительности?

Основной смысл высказываний Чернышевского о природе прекрасного заключается в том, что красота, по его мнению, объективна: основа ее заключена в самой действительности, материальным содержанием наших представлений о красоте, нашего эстетического чувства прекрасного является красота самой реальной жизни. Как гласит 10-й тезис знаменитой диссертации, «прекрасное в объективной действительности вполне прекрасно». «...Прекрасный в действительности предмет остается в наших глазах таким, каков он в действительности, и вся его материальная сторона остается при нем...»³⁶ В соответствии с подобным пониманием объективности красоты Чернышевский рассматривает и вопрос об эстетическом чувстве прекрасного, присущем человеку.

В авторецензии на свою диссертацию он писал: «Из господствующих определений, отвергаемых г. Чернышевским, следует, что прекрасное и возвышенное в строгом смысле не встречаются в действительности и вносятся в нее только нашею фантазиею; из понятий, предлагаемых г. Чернышевским, следует, напротив, что прекрасное и возвышенное действительно существуют в природе и человеческой жизни. Но с тем вместе следует, что наслаждение теми или другими предметами, имеющими в себе эти качества, непосредственно зависит от понятий наслаждающегося человека: прекрасно то, в чем мы видим жизнь, соответствующую с *нашими* понятиями о жизни... Таким образом, объективное существование прекрасного и возвышенного в действитель-

ности примиряются с субъективными воззрениями человека»³⁷.

Несомненно, что при рассмотрении эстетических воззрений Чернышевского обнаруживается антропологическая ограниченность его представлений о красоте, недооценка им диалектической гибкости и разносторонности гегелевской точки зрения в этой области, явная недостаточность его высказываний о качественном своеобразии эстетического богатства духовного мира человека. Однако если судить о великом мыслителе не по исторически объяснимым недостаткам его теории, а по тому, в чем он ближе всего оказался к современным представлениям и понятиям, то, вне сомнения, отмеченные выше положения представят значительный интерес и ценность для марксистско-ленинской эстетики.

Марксистско-ленинская эстетика вскрыла диалектику объективного и субъективного в прекрасном. Марксизм признает прекрасное в действительности существующим вне нашего сознания, независимым от субъекта. Природа прекрасна не потому, что мы «примысливаем» в нее красоту, а потому, что ей присущи такие особенности, которые обладают для нас эстетической значимостью. Равным образом мы оцениваем определенные общественные отношения или определенные качества человеческого характера как прекрасные не по произволу, не по субъективной прихоти, но потому, что на самом деле соответствующие явления обладают реальной красотой.

Вместе с тем мы, разумеется, не можем выделить в явлениях жизни какого-то специфического элемента «красоты», подобного определенным физическим или химическим свойствам материи.

Дело заключается в другом. Легче всего понять это на каком-либо элементарном примере. Возьмем кристалл драгоценного камня, допустим рубина. Мы любуемся красотой игры его глубокого красного цвета, правильностью, гармоничностью отношения его граней и поверхностей. Элементарное чувство прекрасного пробуждается в нас, иными словами, восприятием той гармонии формы, которая присуща камню. Эта гармония существует объективно, она может быть выражена даже математическим путем, но нетрудно убедиться, что речь идет не о каком-то особом, «эстетическом свойстве» кристалла, а лишь об определенных отношениях его реальных свойств.

Принципиально так же обстоит дело и в тех случаях, когда речь идет о прекрасном содержании каких-то больших и сложных явлений человеческой жизни. Прекрасны трудовые подвиги советских людей, создающих коммунистическое общество. И красота их вполне объективна. Она имеет своим источником реальную ценность человеческого творчества, направленного на благо народа, хотя и здесь мы не найдем

какой-либо специфической особенности, которая делала бы свободный труд прекрасным. Он прекрасен во всей своей общественной содержательности, в своем действительном историческом смысле.

Но могут возразить: для какого-нибудь продажного буржуазного журналиста строительство коммунизма отнюдь не прекрасно. И он, возможно, вполне искренне считает его отталкивающим. Не есть ли это доказательство субъективности эстетических оценок, представлений человека о «прекрасном»?

На деле такой пример лишь подтверждает объективность прекрасного.

Действительно, надо четко различать объективно прекрасное и субъективные представления о нем. Последние всегда относительны и обусловлены прежде всего определенными социально-историческими причинами. Каждая эпоха и каждый общественный класс имеет свои критерии красоты, продиктованные в конечном счете определенными практическими интересами. Но тут-то и возникает вновь вопрос об объективности прекрасного. Прекрасное есть жизнь, «какова должна быть она по нашим понятиям». Эта формулировка Чернышевского отлично схватывает суть проблемы. Переводя ее на конкретно-исторический язык марксизма, мы скажем, что понятия о красоте всегда общественны, классово обусловлены. Но дело заключается в том, истинны ли, в чем и как истинны те или иные представления о прекрасном, отвечают ли они действительной красоте жизни.

Понятно, что, когда речь идет о таких вещах, которые не затрагивают серьезных общественных интересов, понятия о прекрасном могут совпадать у представителей даже антагонистических социальных сил. Оценить по достоинству красоту рубина может и советский рабочий и какой-либо капиталист, хотя и здесь дело далеко не всегда будет так просто; даже в подобные элементарные эстетические переживания «социальное» вносит свои коррективы.

Но, конечно, как только речь заходит об эстетической оценке таких явлений, которые затрагивают существо общественных интересов, так понятия о прекрасном могут стать решительно противоположными. Это мы видели на примере оценки творческого труда строителей коммунистического общества. И здесь первостепенное значение приобретает вопрос об истинности или ложности «наших понятий» о прекрасном, поскольку эти понятия есть в конечном счете не что иное, как отражение объективно прекрасного.

Как и везде, истинность субъективных представлений о прекрасном проверяется практикой, в данном случае исторической практикой общества. Коммунистическое строительство прекрасно потому, что оно выражает действительно самые

глубинные процессы поступательного движения вперед всего человечества.

Бажнейшим завоеванием марксистско-ленинской эстетики явилось выяснение происхождения чувства прекрасного. Оно есть результат исторического развития человеческого общества. В горниле материальной практики выковывал человек все свои способности, в частности и способность проникать в такие особенности и отношения в явлениях действительности, которые являются объективно прекрасными.

В этом пункте и раскрывается диалектика объективного и субъективного в понятии прекрасного. Сама целесообразная человеческая деятельность, с одной стороны, дала возможность освоить в природе такие ее стороны, которые являются объективно прекрасными; с другой, развила человеческое сознание до уровня, когда оно стало способно отражать эти заложенные в действительности особенности в своем субъективном представлении о прекрасном.

Первоначальным эстетическим отношением человека к действительности явилось его отношение к орудиям труда. Он получает удовлетворение от хорошо выработанного орудия труда, в котором форма соответствует своему содержанию. Затем эстетическое отношение переносится на окружающую природу, на общество, в котором живет человек. Эстетическое отношение является не пассивным, созерцательным отношением к действительности — это деятельное, активное отношение человека к окружающему его миру, это искание, творчество, преобразование мира.

Вместе с расширением общественной практики расширяется и круг явлений, подвергающийся эстетической оценке. Человек кроме предметов труда начинает оценивать природу, себя и общество, в котором он живет. Научившись видеть свою собственную сущность в преобразованном им мире, человек стал и в неосвоенной им природе замечать то, что напоминает его собственную жизнь, эстетически осмысливать ее явления, проникая в сущность тех или иных объективных отношений действительности. То, что для данной группы людей, племени, рода являлось полезным, желательным, важным, оценивалось как прекрасное. «Если мы имеем в виду потребительную ценность, то можно с уверенностью сказать, что предметы, служащие первобытным народам в качестве украшений, сначала были признаны полезными или служили вывеской полезных для племени свойств их обладателя, а потом уже стали казаться красивыми. Потребительная ценность предшествует эстетической. Но раз данные предметы получили в глазах первобытного человека известную эстетическую ценность, он стремится приобрести их уже ради ее одной, забывая о генезисе этой их ценности и даже вовсе не задумываясь о нем»³⁸.

В ходе общественного развития связь полезного и прекрасного опосредствуется, усложняется, но она никогда не прерывается абсолютно; полезность прекрасного становится настолько общественно широкой, что подчас вступает в некоторое противоречие с утилитарной полезностью каждой отдельной вещи.

Прекрасный предмет всегда имеет широкую положительную общественную значимость. Эстетическое освоение мира выступает всегда как продукт исторического развития общественной практики. Вот почему, хотя прекрасное существует объективно, в частности в природе, способность его осознания — результат исторического развития человечества. В этом смысле понятие прекрасного имеет не естественный, а общественный характер.

Красота объективно присуща явлениям реальной действительности. И объективность ее в этом смысле имеет абсолютный характер. Но абсолютна лишь сама объективность красоты. Наше, человеческое восприятие ее относительно, так же как и наше представление о жизни, «какова должна быть она по нашим понятиям».

Наше представление о прекрасном, наше эстетическое чувство красоты относительно прежде всего потому, что оно классово. Как говорил еще Чернышевский, «понятия о красоте у простого народа несходны во многом с понятиями образованных классов общества», более точно: «высших классов общества»³⁹.

Вместе с тем нет никакого сомнения, что узкоутилитарный подход к предмету органически враждебен эстетическому чувству. Но уже в самой этой враждебности кроется и связь эстетического чувства с общественно-утилитарным отношением к предмету эстетического наслаждения. Если человек, все помыслы которого сосредоточены на куске хлеба, «не способен понять прекраснейшей пьесы», то в свою очередь собственническое чувство уничтожает всякое обаяние неутилитарного интереса к красивому. Девушка может петь о потерянной любви, скряга не поет о потерянном золоте.

Однако в известном смысле мы можем говорить и о самой прямой (если не непосредственной) связи эстетического чувства с утилитарным отношением к миру: оно возникло на базе практической производственной деятельности человека и стало его общественной потребностью. Оно проникло затем во все без исключения сферы человеческой деятельности, «окрасило» любой его поступок, теснейшим образом связавшись со всеми сторонами его духовной и физической жизни. Осознав свою красоту, человек явился объектом своего эстетического восприятия во всех своих жизненных функциях, в том числе, хотя далеко не в первую очередь, и в наименее утилитарно отвлеченных.

Наше представление о прекрасном, наше эстетическое чувство красоты относительно также и потому, что они исторически развились и потому исторически ограничены.

Маркс писал, что только общественному человеку могут быть свойственны и музыкальное ухо и глаз, «чувствующий красоту формы», словом, все те «чувства, которые способны к человеческим наслаждениям», которые только в процессе общественного развития человека получают действительную возможность развиваться или даже «впервые порождаются» в этом процессе.

Но если абсолютна лишь сама объективность красоты, то относительно не только наши представления о красоте, относительно и конкретные формы красоты. Красота конкретна. «Человеческая красота,— писал Чернышевский,— продолжается именно столько, сколько надобно человеку, ею наслаждающемуся... красота каждого поколения существует и должна существовать для этого самого поколения; и нисколько не нарушает гармонии, нисколько не противно эстетическим потребностям этого поколения, если красота его увядает вместе с ним,— у последующих будет своя, новая красота, и жаловаться тут некому и не на что»⁴⁰. Другое, понятно, дело, что каждое новое поколение не забывает о красоте предыдущих. Новый эстетический идеал нового общества в этом смысле вырастает лишь на базе освоения всего богатства эстетических ценностей, открытых и созданных человечеством, сохраненных его материальной культурой в течение веков и тысячелетий.

«Жизнь стремится вперед и уносит красоту действительности в своем течении», говорят [Гегель и Фишер] — правда, — отвечает Чернышевский, — но вместе с жизнью стремятся вперед, т. е. изменяются в своем содержании, наши желания, и, следовательно, фантастичны сожаления о том, что прекрасное явление исчезает, — оно исчезает, исполнив свое дело, доставив пыне столько эстетического наслаждения, сколько мог вместить нынешний день; завтра будет новый день, с новыми потребностями, и только новое прекрасное может удовлетворить их»⁴¹.

Эстетическое отношение к действительности возникает в процессе преобразования мира человеком и развития самого человека. В этом смысле известное горьковское положение о «рукотворном» характере красоты отвечает истине в той мере, в какой оно совпадает с мыслью Маркса относительно творчества в соответствии с «меркой любого вида». Если красота есть объективное и общественное свойство явлений материального мира, то только человек, творя в процессе своего труда, в процессе производства, получает возможность открыть это свойство как таковое. Но человек не только воспринимает красоту, он ее и производит, он творит «по законам красоты». С этой точки зрения задача эстетики заключается в изучении

наиболее общих закономерностей процесса творения той красоты, которую человек создает в своем труде и которую этот труд создает в самом человеке.

Труд, преобразующая мир материально практическая деятельность человека, есть, таким образом, и сфера производства прекрасного и условие развития эстетического чувства человека.

Труд исторически породил чувство прекрасного в человеке. Труд — источник эстетических ценностей на земле; не только плоды труда, но сам трудовой процесс, если он не изуродован подавляющим все живое действием эксплуатации, — источник эстетического наслаждения. Красота заключена уже в самом процессе творчества, созидания, в ощущении безграничных возможностей, открывающихся перед человеком.

Представление о красоте возникает у человека тогда, когда он начинает сознавать взаимосвязь объективных явлений и познавать меру вещей. Красота не может считаться исключительной монополией искусства. Нет такой отрасли созидательного труда, в которой человек-творец не нуждался бы в чувстве прекрасного. Корнейчук подчеркивает музыкальность пальцев хирурга Платона Кречета. Платон играет на скрипке, тренирует свои профессиональные навыки. Пальцы хирурга должны быть не только такими же сильными, ловкими, натренированными, как у скрипача, но и такими же чуткими, музыкальными. Музыкальные пальцы хирурга — это не случайная деталь, а деталь-образ, помогающая понять сущность характера героя в связи с делом, которым он занят.

В общественной жизни прекрасно все растущее, нарождающееся, прогрессивное, революционное. Социалистический реализм видит источник красоты в самой революционно развивающейся действительности, в новом, неодолимом, революционно-прогрессивном. Прекрасны в советской действительности те явления нашей жизни, в которых отчетливо и ярко обнаруживаются черты нового, черты коммунизма.

Общественное противоречие не помеха, не разрушитель прекрасного, а его созидатель. Жизнь находится в постоянном движении, обновлении, поэтому и прекрасное не есть нечто застывшее. Жизнь движется через противоречия — и в том ее красота. Хотя общественные противоречия в отдельных случаях могут приводить к разрушению прекрасного, только через противоречия возможно движение вперед и только через них и благодаря им происходит процесс созидания прекрасного.

Эстетическая оценка явлений общественной жизни более, чем оценка других явлений действительности, связана с политическими и нравственными критериями. В классовом обществе не может не быть разных взглядов на прекрасное в общественной жизни. Мера прекрасного определяется тем, насколько значимо то или иное общественное явление для народа, для

прогресса общества. Прекрасным в общественной жизни являются борьба за гармоничного, всесторонне развитого свободного человека, освобожденного от пут эксплуатации, экономического и политического неравенства. В общественной жизни прекрасно все то, что способствует поступательному движению общества вперед.

Коммунистическое общество требует проникновения прекрасного, красоты, искусства во все области жизни. Коммунизм, обеспечивая удовлетворение основных жизненных потребностей народа, дает ему возможность постоянно развивать свое чувство прекрасного, неограниченно наслаждаться красотой, существующей в действительности, преобразовывать мир по законам красоты.

§ 2. Прекрасное в искусстве и эстетическая оценка, эстетический идеал

Мы уже говорили о том, что всякая деятельность человека, всякое освоение действительности включает в себя эстетические моменты. Человек создает красоту в любой отрасли материального производства. Горький писал: «Человек по натуре своей — художник. Он всюду, так или иначе, стремится вносить в свою жизнь красоту»⁴². Искусство же, как мы указывали выше, есть высшая форма эстетического освоения действительности.

Бальзак устами одного из своих героев (см. «Неведомый шедевр») справедливо подчеркивал творческие усилия, необходимые для раскрытия и отражения красоты действительности на полотне художника: «Красота строга и своенравна, она не дается так просто, нужно поджидать благоприятный час, выслеживать ее и, схватив, держать крепко, чтобы принудить ее к сдаче. Форма — это Протей, куда более неуловимый и богатый ухищрениями, чем Протей в мифе!»⁴³. Но красота в искусстве достигается не простым копированием действительности, а творческим ее воспроизведением: «Задача искусства не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выражать. Ты не жалкий копиист, но поэт!.. Иначе скульптор исполнил бы свою работу, сняв гипсовую форму с женщины. Ну, так попробуй, сними гипсовую форму с руки своей возлюбленной и положи ее перед собой, — ты не увидишь ни малейшего сходства, это будет рука трупа, а тебе придется обратиться к ваятелю, который, не давая точной копии, передаст движение и жизнь. Нам должно схватывать душу, смысл, характерный облик вещей и существ»⁴⁴.

Прекрасное в искусстве есть творческое воссоздание и отражение прекрасного в природе и в общественной жизни.

Красота в искусстве — это не только красота его формы, но и, в первую очередь, красота его идейного, жизненного содержания.

Таким образом, в основе красоты произведения искусства лежит реальная, объективная красота самой действительности, которая может быть в нем отражена. Но к воспроизведению прекрасного в жизни отнюдь не сводится художественная красота.

Искусство отражает и одновременно оценивает действительность. Активное, общественно преобразующее значение искусства тем прежде всего и определяется, что правдиво отображенное в художественном произведении жизненное явление обязательно получает при этом и определенную эстетическую оценку. Факт реальной действительности, будучи в произведении искусства эстетически осмысленным, уже по одному этому оценивается в дальнейшем как явление эстетически положительное или отрицательное.

Еще Белинский говорил об искусстве как о «поэтическом анализе общественной жизни». «Существенное значение искусства, — писал Чернышевский, — воспроизведение того, чем интересуется человек в действительности. Но, интересуясь явлениями жизни, человек не может, сознательно или бессознательно, не произносить о них своего приговора; поэт или художник, не будучи в состоянии перестать быть человеком вообще, не может, если б и хотел, отказаться от произнесения своего приговора над изображаемыми явлениями; приговор этот выражается в его произведении, — вот новое значение произведений искусства, по которому искусство становится в число нравственных деятельностей человека»⁴⁵.

Сама природа искусства исключает возможность эстетически «нейтрального» отражения жизненных фактов. «Суд» художника над изображенной жизнью, конечно, не надо понимать упрощенно, как некое наизидание, заключенное в произведении. Этот «суд» нередко заключен в самом характере воспроизведения действительности, в том, какое идейно-эмоциональное отношение к своему предмету выражает художник, в том, говоря иными словами, что в жизни рассматривается этим художником как прекрасное и что — как безобразное.

Всякое отражение жизни в художественном произведении предполагает, таким образом, и определенное эстетическое выражение позиции художника. Мы говорим об оценке явлений действительности — в том числе и таких, которые сами по себе не являются прекрасными, а могут быть даже и безобразными, — с позиций эстетического идеала художника. Это значит, что художник всегда сознательно или бессознательно применяет к явлениям критерий красоты. И следовательно, ни одно действительно настоящее произведение искусства не может быть чем-то таким, что лежит где-то в стороне от идеала

красоты, от прекрасного. Это относится и к тем произведениям, в центре внимания которых находятся явления, заслуживающие критики, отрицания, приговора. Ведь и сатира осваивает свой жизненный материал по законам красоты и поэтому доставляет нам эстетическое наслаждение и, отражая отрицательные явления, освещает их светом высоких эстетических идеалов. «...Всякое отрицание, чтоб быть живым и поэтическим, — писал В. Г. Белинский, — должно делаться во имя идеала...»⁴⁶

Требование, выраженное в этих словах Белинского, не есть лишь отражение субъективных вкусов великого критика: это требование — отражение объективной закономерности самого искусства. Вне этой закономерности искусство невозможно, ибо отступление от нее неизбежно ведет к разрушению самой эстетической природы искусства и к утрате его красоты.

Эстетический идеал художника всегда находит свое отражение и выражается в эстетической оценке искусством явлений действительности. В случае оценки явлений эстетически отрицательных по своей действительной сущности, эстетический идеал выступает в своеобразной форме негативного утверждения красоты, утверждения по контрасту.

Эстетическая оценка явлений действительности в искусстве неразрывно связана с общественно-политической позицией художника, с его мировоззрением. Степень осознанности эстетической оценки самим художником — выражение зрелости не только данного художника, но и данного искусства — на определенном историческом этапе становится показателем подлинной художественности вообще.

Если эстетическое отражение и есть эстетическая оценка, то не следует думать, что эта оценка механически вытекает из отражающей возможности искусства. Единство отражения и оценки сложно и чревато глубокой противоречивостью. В таком смысле наиболее непосредственно точное, наиболее буквальное отражение само по себе еще отнюдь не означает наиболее точную оценку отображаемого. Можно даже сказать, что наибольшая возможная точность оценки предполагает известную избирательность в самом отражении, определенную степень отхода от реального прототипа. Если мы в этой связи вспомним, к примеру, два портрета Изабеллы д'Эсте Леонардо да Винчи, то легко убедимся в том, что один из них — несомненно более непосредственно правдивый, более бесхитростный, более художественно прямодушный и простодушный — значительно уступает другому именно по своей оценочной сущности. Он менее передает авторское отношение к изображенному человеку, менее выразителен и, в конечном счете, менее одухотворен, хотя женщина в первом произведении несомненно менее похожа на мадонну, нежели во втором.

Красота искусства всегда есть плод субъективной, хотя и объективно обусловленной творческой деятельности художника.

Эстетическая оценка отображаемых явлений действительности, эстетическая характеристика их имеет двойственную природу. С одной стороны, она теснейшим образом связана с воспроизведением объективных эстетических особенностей самих отображаемых явлений. Искусство способно правдиво отражать красоту или безобразие действительной жизни. С другой стороны, эстетическая оценка есть образное выражение эстетического идеала художника.

Эстетический идеал художника, его представления о жизни, «какова должна быть она», теснейшим образом связаны с эстетическими вкусами общества, в котором художник живет и членом которого он является, с определенными классовыми идеалами. В правдивом искусстве он также связан часто сложно, опосредованно с эстетическими потребностями широких народных масс.

Эстетический идеал — представление о совершенной красоте — есть осознанная эстетическая потребность человека или общества. Эстетический идеал исторически обусловлен и может иметь объективное содержание — отражать красоту реальной действительности.

Эстетический идеал тесно связан с эстетическими вкусами данной эпохи и данного общества. Он и в какой-то мере определяется ими и в то же время проявляется в них.

Искусство всегда несет в себе определенный эстетический идеал, но последний никогда не исчерпывается областью искусства. Он нередко находит свое выражение и в той бытовой среде, которую человек создает себе по своему вкусу: в убранстве комнаты, одежде, манерах и т. д. В характерной для эпохи культуре вещи, в оформлении разнообразных предметов и т. д. отражается, хотя иногда лишь косвенно, эстетический идеал.

В классовом обществе, основанном на антагонистических противоречиях, мы поэтому обязаны за официально утвержденными, парадными образцами эстетического идеала видеть его действительную сущность, отражающую действительные эстетические потребности данного общества.

Помимо всего прочего эстетический идеал может политическими средствами навязываться одной частью общества другой его части или всему обществу.

При всем том мы вправе говорить и об известном абсолютном содержании эстетического идеала, если только он выражает эстетические потребности передовой части общества на данном этапе развития человечества, ибо в определенном смысле такой эстетический идеал возникает на базе всего опыта предшествующего эстетического развития.

Выражение эстетического идеала в искусстве может быть очень сложно, непрямойно. Если мы вспомним, например, знаменитых «Слепых» Брейгеля, то сразу же признаем, как трудно нам определить в словах ту почти неуловимую и тона-

цию, в которой сквозит сложная гамма авторского восприятия этой комической трагедии незрелого человечества. Если вспомним «Мертвые души» Гоголя, то нам столь же трудно будет указать на конкретно-образное выражение эстетических идеалов автора.

Но и в том случае, когда задача данного произведения искусства заключается в отображении явления прекрасного, уже по самой своей объективной сущности красота жизни выступает в искусстве в качественно новом виде. Художник всегда рассматривает прекрасное в действительности сквозь призму своего эстетического идеала.

Художественное отражение действительности, всегда включающее в себя ее оценку, объясняет тот факт, что реальная красота, отображенная в искусстве, получает какое-то новое значение, становится «перлом созданья» (Гоголь). Художник как бы «развивает» красоту, заложенную в действительности, до большой ясности и полноты, не нарушая ее реальных тенденций, угаданных им в их возможности с высоты его собственного эстетического идеала.

Истинность этого факта иногда, однако, ложно истолковывается. Для реакционной идеалистической эстетики он служит одним из самых «веских» аргументов в пользу формализма и утверждения независимости эстетического содержания искусства от жизни.

Конечно, красота формы в искусстве может иметь и относительную самостоятельность. Знаток может восхищаться звучностью и богатством красок блоковского стиха, тончайшими цветовыми отношениями ренуаровских полотен, ритмом монтажа в фильмах Эйзенштейна, так сказать, самими по себе. Но что это значит? Чем мы в подобных случаях наслаждаемся?

Красота формы или отдельных ее элементов пленяет нас как овеществление творческого начала в искусстве, как свидетельство духовного богатства и свободы художника во владении своим материалом. Истинно прекрасная форма поэтому не может встать в противоречие с истинным и подлинно прекрасным содержанием.

Исключительно важное значение имеет проблема эстетического идеала для эстетики социалистического реализма.

Понятие о прекрасном, как оно сложилось в советском обществе и формулируется в произведениях наших художников, неразрывно связано с общественными идеалами коммунизма, с теорией марксизма-ленинизма, практикой строительства социализма, с борьбой народа под руководством партии за победу коммунистического общества.

Можно было бы сказать, что все в нашей жизни, что выражает идеалы коммунизма, способствует их победе, отвечает новым социальным и человеческим отношениям, советское искус-

ство рассматривает как прекрасное, ибо в этом действительно заключена великая красота.

Отражая правду действительности, социалистический реализм всегда активно раскрывает эти возвышенные коммунистические идеалы. С каждым годом все более резко и выпукло встает центральная проблема: раскрытие прекрасного содержания нашей жизни, показ во всем величии красоты передового советского человека. В этом один из важнейших источников воспитательной силы нашей художественной культуры. Исключительная последовательность в пропаганде коммунистического эстетического идеала — отличительная особенность метода социалистического реализма.

Без ясного эстетического идеала невозможно правильно разобраться в сложных явлениях жизни. Разъясняя политику партии в области литературы, на III съезде советских писателей Н. С. Хрущев говорил: «...За кого же мы в этой борьбе? Конечно, за тех писателей и за то направление, которые берут в основу положительные явления, на этом положительном показывают пафос труда, зажигают сердца людей, зовут их вперед, указывают им пути в новый мир. Они как бы обобщают в образах положительных героев лучшие черты и качества людей, противопоставляют их отрицательным образам, показывают борьбу нового со старым и неизбежную победу нового»⁴⁷.

Проблема положительного героя во всех видах искусства тесно связана с проблемой прекрасного, с высотой эстетического идеала.

При всем своем огромном значении прекрасное не является единственным проявлением эстетического отношения к действительности. Если все прекрасное есть эстетическое, то не все эстетическое прекрасно. Эстетическое богатство и многообразие действительности и искусства отражается помимо прекрасного еще в целом ряде эстетических категорий (возвышенное, героическое, безобразное, низменное, трагическое, комическое и т. д.). Помимо этого каждая из этих категорий имеет ряд своих оттенков и разновидностей. Так, например, комическое имеет такие оттенки, как сатирическое, юмористическое, ироническое, саркастическое, шутовское и т. д., а прекрасное в свою очередь подразделяется на изящное, грациозное, прелестное и т. д.

Все эти категории не есть нечто неизменное и раз навсегда данное, как полагала нормативная эстетика XVIII в. Некоторые из эстетических понятий впоследствии отмерли, так как ушли в прошлое соответствующие формы художественной практики. Напомним, например, о важнейшей категории античного искусства — «калокагатии» (единство прекрасного и доброго), исчезнувшей вместе с искусством древней Эллады.

Наоборот, другие категории, когда этого требует практика художественной культуры, выдвигаются на первый план. Так,

категория трагического оказывалась в эстетике в центре внимания всякий раз, когда искусство стояло перед задачами осмысления великих исторических конфликтов. В наше время в непосредственной связи с высокими целями искусства социалистического реализма выдвигается категория героического, выражающая самые яркие черты нашей эпохи, открывающей человечеству дорогу к истинной свободе и счастью. Категория героического мало разработана в нашей эстетике, но несомненна ее связь с категорией возвышенного, которая теперь, очевидно, приобретает в каких-то отношениях иной смысл, чем в старинных эстетических трактатах XVIII—XIX столетий.

Возвышенное несомненно тесно связано с прекрасным, но не может быть просто отождествляемо с ним.

Чувство возвышенного возникает в человеке тогда, когда он, сталкиваясь с грозными силами, гордо противостоит этим силам. Эта гордость возникает в человеке не в результате мистической или религиозной веры в потусторонний мир, а на основе внутренней убежденности, что человек есть господин природы, творец всех высших ценностей земли, что он, в конечном счете, подчиняет себе всю природу, все сегодня еще не подвластные ему силы.

В общественной жизни возвышенными являются те предметы и процессы, которые имеют чрезвычайно широкую общественную значимость, которые своим существом оказывают решающее влияние на ход исторического развития, которые имеют общенародное, общечеловеческое значение, играют всемирно-историческую роль, которые в своем общественно-благоприятном воздействии оказывают влияние на жизнь ряда поколений.

Возвышенное есть объективное эстетическое свойство, присущее предметам и явлениям, широкая общественная значимость которых особенно велика и которые имеют всемирно-историческое значение, определяют содержание жизни целых народов или всего человечества.

Рассмотрим взаимоотношение таких категорий, как прекрасное и безобразное. Если прекрасное есть эстетически положительная оценка явлений, то безобразное заключает в себе эстетически отрицательную оценку явлений. Безобразное как категория эстетики отражает отрицательные объективные эстетические свойства явлений. При этом порою внешнее безобразие может сочетаться с внутренней красотой (например, образ Квазимодо у В. Гюго в «Соборе Парижской богородицы»):

В искусстве мы встречаемся и с образами, в которых внешняя красота или, вернее сказать, красивость сочетается с внутренней нравственной безобразностью.

Бывают в искусстве и образы, в которых запечатлена не только внешняя, но и внутренняя, духовная, нравственная безобразность человека (вспомним, например, образ Смердякова

в «Братьях Карамазовых» Достоевского). Безобразное и низменное есть эстетически отрицательное.

Безобразное и низменное находится в глубокой объективной связи с комическим. Еще Чернышевский указывал на безобразное как на начало комического. И действительно, комическое в искусстве всегда представляет собою особую эмоциональную критику, ведущуюся с позиции высоких эстетических идеалов и направленную против явлений своими объективными свойствами, заслуживающих этой критики. При этом явления низменные, представляющие серьезную общественную опасность в искусстве, чаще всего изобличаются с помощью сатиры. Вспомним образы гоголевского «Ревизора» или «Мертвых душ», или образы щедринской «Смерти Пазухина» — и мы увидим глубокую связь низменного и комического в характерах этих героев сатиры.

Вместе с тем комическое в своих наиболее мягких шутиливо-юмористических формах может быть связано и может взаимодействовать с прекрасным и возвышенным, как это имеет место, например, в образе гапшековского Швейка. Прекрасное и возвышенное до известной степени противоположны комическому.

Осмеяние возвышенного и прекрасного невозможно до тех пор, пока данное явление действительно прекрасно и возвышенно. И, напротив, явление низменное, но претендующее быть возвышенным, рядящееся в несвойственные ему пышные одежды, — благодатнейшая мишень для оружия смеха. На этой основе некоторые эстетики пытались установить полную противоположность прекрасного и возвышенного, с одной стороны, и комического — с другой. Отношение прекрасного с другими эстетическими категориями многообразно. Только диалектически гибкая, подвижная система эстетических категорий способна отразить всю сложность реального взаимодействия и взаимосвязи прекрасного и возвышенного, трагического, комического, безобразного, низменного в действительности и в искусстве. Необходимо отметить, что взаимосвязь разных эстетических категорий крайне важно учитывать при анализе образов искусства.

Художественный образ, являясь формой отражения действительности в искусстве, создается по законам красоты и освещается всегда высокими эстетическими идеалами. Именно поэтому образ доставляет нам эстетическое наслаждение. При этом в реалистическом художественном образе как раз и осуществляется взаимодействие, взаимопроникновение различных эстетических особенностей предмета. Реалистический художественный образ, отражающий эстетическое богатство, сложность и определенность явлений действительности, обладает эстетической многогранностью. Так, например, образ Дон Кихота у Сервантеса, будучи трагикомическим по своей эстетической

доминанте, вбирает в себя помимо трагического и комического множество других эстетических черт — от прекрасных и возвышенных до безобразных.

С эстетической сложностью и многогранностью мы сталкиваемся, например, и в образе Григория Мелехова в романе «Тихий Дон» Шолохова. Трагические, прекрасные, низменные и возвышенные черты в характере героя сложно переплетены, находятся в сложном взаимодействии. Но от этого характер Григория Мелехова не теряет своей эстетической определенности, герой остается по преимуществу трагическим героем, не утрачивая своего эстетического богатства. Так в самом реалистическом образе осуществляется взаимодействие, взаимопроникновение, связь различных эстетических свойств. Именно благодаря этой эстетической многогранности, из этого богатства и возникает у нас ощущение реальной наполненности, жизненной достоверности реалистического образа.

Прекрасное является узловой и одной из центральных категорий марксистско-ленинской эстетики, ее значение для художественной практики трудно переоценить. К этой категории, как к фокусу, тянутся нити от других эстетических категорий. Уяснение сути прекрасного в известном смысле является ключом для понимания природы искусства.



ТРАГИЧЕСКОЕ И КОМИЧЕСКОЕ

§ 1. Общая характеристика трагического и комического

Трагическое и комическое — противоположные, полярные и вместе с тем диалектически связанные эстетические категории, отражающие различные по своему характеру противоречия самой действительности.

Трагическое соответствует наиболее острым, мучительным противоречиям и конфликтам общественной и личной жизни, по большей части неразрешимым при данных обстоятельствах.

Однако такого рода жизненные конфликты сами по себе еще не способны явиться источником трагического в искусстве; понятие трагического связано с представлением о напряженной и опасной борьбе за подлинно значительные цели, итогом которой явились гибель или поражение человека, ведущего эту борьбу. Из этого и вытекает то громадное значение, которое имеет для понимания трагического определение трагического характера.

По словам Энгельса, трагическое выражает противоречие «между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления»⁴⁸. Такого рода конфликты требуют от характеров — носителей трагического — напряжения всех сил для борьбы за поставленные цели. Эта борьба утверждает гордое сознание своей мощи, энергии, веры в себя; она захватывает и воодушевляет, хотя и полна ужаса и страданий. Трагические характеры решительно и смело вступают в борьбу, понимая, что подвергают себя смертельной (нравственной или физической или той и другой вместе) опасности. В борьбе такой герой идет навстречу поражению или гибели. Причинами катастрофы могут явиться и обстоятельства, которые, вытекая из мифологических представлений о «божественных» силах, вступают в конфликт с намерениями героя (Эдип), и внутренние противоречия самого трагического характера, борьба чувств в нем самом (Отелло) и непреодолимые

объективные препятствия («Скованный пленник» Микеланджело), а также соединение противоречий объективного и субъективного порядка (Григорий Мелехов).

Разнообразны цели, стоящие перед трагическими характерами и воодушевляющие их: торжество свободы, революции, осуществление справедливого общественного строя, борьба за овладение стихийными силами природы, за власть, за любовь и т. д. Но всегда трагические герои борются во имя значительных целей, пусть и недостижимых при данных условиях.

Трагическое играет в искусстве особенно большую роль в переломные эпохи; отражая особую сложность и трудность проблем, поставленных временем, историей перед народом, перед лучшими людьми, но которые еще не могут быть разрешены. Так, сознание трагической безысходности своего положения в мире, предстоящем перед Гамлетом в виде громадной тюрьмы, является основой его мироощущения, как гуманиста, который решил вступить с этим миром в неравную борьбу.

Герцен следующим образом характеризовал трагизм мучительных идейных исканий, не приводящих еще передового человека к истинным и плодотворным выводам:

«Трагический элемент не определяется ни болью, ни синими пятнами, ни кулачной борьбой, а теми внутренними столкновениями, не зависящими от воли, противуречащими уму, с которыми человек борется, а одолеть их не может,—напротив, почти всегда уступает им, измочалившись о гранитные берега неразрешимых, повидимому, антиномий. Для того, чтоб так разбиться, надобно известную степень человеческого развития, своего рода помазание»⁴⁹.

Цели, которые преследует трагический герой, выступают по большей части как нечто такое, что действительно может быть им завоевано в силу его достоинств, требований исторического развития, права и справедливости. Поэтому трагическая катастрофа, трагическое поражение производят потрясающее, полное скорби впечатление, которое возникает из сознания гибели большого, богатого физическими и духовными силами человека, гибели громадных человеческих ценностей — энергии, ума и т. д. Но наряду с этим такая катастрофа вызывает ощущение того, что титаническая мощь чувств, мыслей и усилий не была потрачена даром. Эта мощь и великое напряжение внесли свой вклад в жизнь человечества. Поэтому трагедия и способна передать выстраданную глубокую веру в человека, в его будущее.

Там, где изображается трагическая судьба героя, борющегося за высокие цели, драгоценные для всего человечества, для народа (например, Прометей, Фауст), возникает уверенность, что преемники этого героя в иных условиях, иными средст-

вами или избавившись от каких-то присущих ему слабостей достигнут той цели, дойти до которой ему не было суждено.

Правда, бывает так, что носителем трагического начала является так называемый «трагический злодей», классическим примером чему является Ричард III в одноименной пьесе-хронике Шекспира. Однако и злодеяния этого коварного и жестокого властолюбца оттеняют присущие ему силу воли, проницательность, решительность, своеобразный юмор. При этом действия и свойства Ричарда III не являются чем-то узколичным, только ему присущим; они выступают как предельное и законченное выражение конфликта различных социальных сил, непримиримых между собой, той беспощадной борьбы за господство, которая была типична для эпохи.

Комические характеры и обстоятельства также отражают противоречия общественной и личной жизни, но пути разрешения таких противоречий объективно уже определились, притом таким образом, что эти тенденции помогают разоблачить подобные характеры. Сами же комические характеры, питая необоснованные и лживые надежды, теша себя иллюзиями, ищут всегда иного, противоречащего ходу жизни решения данных конфликтов. Таковы, например, персонажи гоголевского «Ревизора» или образы ряда картин Федотова.

Именно поэтому комические характеры ведут борьбу за цели, в той или иной степени иллюзорные. Они ставят себе задачи или вовсе (по крайней мере при данных обстоятельствах) неосуществимые, утопические, или же такие, которые ни в коем случае не могут быть решены тем путем, который они избирают, и вообще не под силу людям их склада (например, Бартоло из «Севильского цирюльника»).

Даже если комический характер обладает несомненным благородством и по-своему добивается торжества справедливости, то и в этом случае обнаруживается и неприспособленность его для этой борьбы, и непонимание общественного значения тех целей, которые он преследует. Таков, например, мистер Пиквик у Диккенса.

При этом в большинстве случаев сами цели, к которым стремятся комические характеры, не только иллюзорны, но и мелки, ничтожны. Разумеется, иллюзорность целей не следует всегда понимать буквально, в узком бытовом смысле. Нельзя сказать, что стремления Фамусова из «Горя от ума» или городничего из «Ревизора» несбыточны в обстановке, которая их окружает. Однако с точки зрения истинных общественных потребностей эпохи, отстаиваемых Грибоедовым и Гоголем, цели Фамусова и Сквозник-Дмухановского не только ничтожны, но и иллюзорны.

Следует сказать, что и сами комические характеры в большинстве случаев в той или иной степени ничтожны и

отличаются чертами внутренней слабости и ограниченности, в то время как трагическому характеру, пусть обладающему крупнейшими недостатками, такая духовная слабость и ограниченность чужда. Борьба, которую ведут комические характеры, лишена истинной значительности, ибо не преследует задач, ради которых настоящий человек готов отдать всего себя.

В этом смысле глубоко содержательно то сопоставление Большова из комедии Островского «Свои люди — сочтемся» и короля Лира, которое дает Добролюбов в статье «Темное царство». Упоминая некоторых критиков, которые видели в том, что Большов отдает имение своему приказчику и зятю Подхалюзину, «непонятный порыв великодушия и подражание королю Лиру», Добролюбов писал: «В поступке Большова действительно есть внешнее сходство с поступком Лира, но именно настолько, насколько может комическое явление походить на трагическое. Лир представляется нам также жертвой уродливого развития; поступок его, полный гордого сознания, что он сам, сам по себе велик, а не по власти, которую держит в своих руках, поступок этот тоже служит к наказанию его надменного деспотизма»⁵⁰. Но в Лире «действительно сильная натура, и общее раболепство перед ним только развивает ее односторонним образом — не на великие дела любви и общей пользы, а единственно на удовлетворение собственных, личных прихотей»⁵¹. Однако сила его характера «выражается не только в проклятиях дочерям, но и в сознании своей вины пред Корделией, и в сожалении о своем крутом нраве, и в раскаянии, что он так мало думал о несчастных бедняках, так мало любил истинную честность. Оттого-то Лир и имеет такое глубокое значение. Смотри на него, мы сначала чувствуем ненависть к этому беспутному деспоту; но, следя за развитием драмы, все более примираемся с ним как с человеком и оканчиваем тем, что исполняем негодованием и жгучею злобой уже не *к нему*, а *за него* и за целый мир — к тому дикому, нечеловеческому положению, которое может доводить до такого беспутства даже людей, подобных Лиру»⁵².

Большова же характеризует «темнота разума, отвращение от мышления, бессилие воли пред всяким рискованным шагом, порождающая этот тупоумный, отчаянный фатализм и самодурство, противное даже личной выгоде...»⁵³. Поэтому «и в последнем акте Большов не перестает быть комичен: ни одного светлого луча не проникло в эту темную душу после переворота, навлеченного им самим на себя»⁵⁴. Натура Большова «была остановлена в своем естественном росте враждебными подавляющими обстоятельствами и осталась равно бессильною и ничтожною как при обстоятельствах, благоприятствовавших широкой и самобытной деятельности, так и в напасти, опять ее скрутившей»⁵⁵. Внутренне бессильное самодурство Большова

комично именно потому, что оно лишь выражает смешную претензию на силу и размах характера.

Комический характер может быть подлинно значителен лишь в том случае, если ему свойственны и иные драматические и особенно трагические черты (например, Дон Кихот). Так, смеясь над Швейком (героем романа Гашека), мы видим вместе с тем, что он своим поведением и речами ставит в смешное, бессильное положение представителей господствующих классов, военное начальство. Мы сочувствуем Швейку, ибо через комическую оболочку в нем ощущаются критические и даже драматические черты, присущие «маленькому человеку».

Присущие им слабость и мизерность комические характеры вольно или невольно (в первом случае в силу своего лицемерия, во втором — в силу своей ограниченности) прикрывают претензией на значительность, подлинный общественный вес и т. д. Поэтому комические характеры и попадают в смешное, а часто и жалкое положение и терпят поражение. В отличие от исхода трагической борьбы за передовые цели, это комическое поражение воспринимается в известном смысле как нечто окончательное: в будущем оно может быть даже усугублено, но никогда не сможет превратиться в победу, в торжество.

Зритель и читатель своим смехом подтверждают справедливость такого поражения и удовлетворение последним. Гибнут комические характеры сравнительно редко: они недостойны гибели.

Конкретно-исторический критерий для понимания закономерностей того, почему то или иное явление выступает как трагическое, а другое, порой с ним сходное или даже представляющее собой лишь иной этап развития того же самого явления, обладает комическим характером, дал Маркс в своей ранней работе «К критике гегелевской философии права».

Маркс писал: «Борьба против немецкой политической действительности есть борьба с прошлым современных народов, а отголоски этого прошлого всё ещё продолжают тяготеть над этими народами. Для них поучительно видеть, как *ancien régime* (старый порядок.— *Ред.*), переживший у них свою трагедию, разыгрывает свою комедию в лице немецкого выходца с того света. Трагической была история старого порядка, пока он был существующей испокон веку властью мира, свобода же, напротив, была идеей, осенявшей отдельных лиц,— другими словами, пока старый порядок сам верил, и должен был верить, в свою правомерность...

Напротив, современный немецкий режим,— этот анахронизм, это вопиющее противоречие общепризнанным аксиомам, это выставленное напоказ всему миру ничтожество *ancien régime*,— только лишь воображает, что верит в себя, и требует от мира, чтобы и тот воображал это. Если бы он действительно верил в свою собственную *сущность*, разве он стал бы прятать

её под *видимостью* чужой сущности и искать своего спасения в лицемерии и софизмах? Современный *ancien régime* — скорее лишь *комедиянт* такого миропорядка, *действительные герои* которого уже умерли»⁵⁶.

И в одной рецензии 1850 г. Маркс и Энгельс писали: «Если гибель прежних классов, например рыцарства, могла дать материал для грандиозных произведений трагического искусства, то мещанство, естественно, не может дать ничего другого, кроме бессильных проявлений фанатической злобы и собрания поговорок и изречений, достойных Санчо Пансы»⁵⁷.

Таким образом, борьба является трагической до тех пор, пока те, кто ее ведут, действительно верят в свое право и имеют на то объективные основания, т. е. пока она своевременна, значительна или во всяком случае имеет какое-либо историческое оправдание. Но эта борьба становится комической, когда у тех, кто ее ведет, историческое право и убежденность уступают место иллюзиям и лжи, порождаемым самообманом и лицемерием; когда самая борьба эта становится анахронизмом, пародией на прежний величественный фазис ее, когда ее обреченность объективно уже выявилась. Разумеется, процесс подобного превращения трагического в комическое нередко изобилует многими переходными ступенями.

§ 2. Трагическое в жизни и в искусстве

Трагическое в искусстве является отражением трагического в жизни. Но в жизни мы склонны называть трагическим множество таких явлений, которые на сцене, в живописи, в романе трагическими названы быть не могут. В жизни трагическим часто называют почти каждое большое несчастье, страдание, а при известных обстоятельствах гибель почти любого человека (сравни выражение «трагический случай»). В искусстве же, разумеется в подлинном искусстве, трагическое требует прежде всего изображения напряженнейшей борьбы людей, способных ее вести, раскрытия самой сущности трагического характера*.

Именно потому, что искусство является высшей формой эстетического отношения к действительности, трагическое здесь выступает в максимальной концентрированности. Через искусство мы познаем трагическое в его наиболее «чистом» виде, и

* Но это совсем не значит, что трагедия, как полагала идеалистическая эстетика, которая исходила из опыта античного и классицистического искусства, непременно требует изображения великих и знаменитых людей. (Против подобного толкования трагического в искусстве справедливо возражал Чернышевский.) В соответствии с общим направлением художественного развития человечества в искусстве все более значительную роль играют образы простых людей, ярких и своеобразных по своему характеру, способных стать трагическими героями (например, Григорий Мелехов).

именно поэтому оно производит на нас потрясающе скорбное и вместе с тем возвышающее впечатление. Благодаря искусству мы учимся глубже познавать трагическое в самой жизни.

Говоря о трагическом в искусстве, необходимо в каждом случае тщательно взвесить обоснованность применения этого понятия. Так, Герцен писал, что картина К. Брюллова «Последний день Помпеи» может быть названа трагической лишь условно. По словам Герцена, «предмет ее (картины Брюллова. — *Ред.*) переходит черту трагического, самая борьба невозможна. Дикая, необузданная *Naturgewalt* (стихийная сила. — *Ред.*), с одной стороны, и безвыходно трагическая гибель всем предстоящим»⁵⁶. Конечно, борьба человека со стихийными силами природы может явиться предметом трагического произведения. Но в этой картине не только нет отражения такой борьбы, но нет и малейшего намека на возможность ее. Потому картина и переходит «за черту трагического».

Однако трагическое требует не только изображения опасной не на жизнь, а на смерть борьбы трагического героя. Трагическое поражение или гибель должны органически вытекать из обстоятельств этой борьбы, из характера самого трагического героя. Это вовсе, конечно, не значит, что гибель трагического героя носит predetermined, роковой характер, как то пытаются доказать современная реакционная эстетика. В античной трагедии подобная трактовка гибели вытекала из мифологической концепции, из убеждения в том, что судьба человека так или иначе подчинена высшей воле (хотя эта концепция отнюдь не исчерпывает истинного содержания античной трагедии). Еще Гёте в разговорах с Эккерманом указывал на то, что идея трагической судьбы, как ее понимали греки, устарела. Современная реакционная эстетика (например, в лице Ясперса) гипертрофирует и пытается увековечить идею трагического рока, утверждая тем самым бесплодность борьбы, что противоречит истинному духу трагического. С этим связана и абсолютизация так называемой «трагической вины», игнорирование объективно-исторической, однако вовсе не неизменной обусловленности поражения или гибели трагического героя при определенных, но отнюдь не при всех обстоятельствах.

Борясь с такого рода реакционными и идеалистическими взглядами, Чернышевский стремился доказать случайность, непредопределенность трагического. Великий революционный демократ тем самым действительно нашел уязвимое место пессимистического понимания трагического. Но Чернышевский не мог дать конкретно-исторического объяснения трагического. Он недооценивал сложность и глубину проблемы трагического в искусстве, хотя и учитывал специфический характер ее художественного воплощения.

Исторически обусловленная закономерность трагической гибели или поражения учит — если речь идет о революционной

борьбе — лучше понимать и оценивать обстоятельства такого поражения, учит воспитывать характеры, способные выдерживать столь тяжкие испытания.

Трагическое требует строгой внутренней художественной логики в изображении борьбы, ее течения и исхода. Логикой трагической борьбы проникнут, например, образ Ивана Сусанина из одноименной оперы Глинки.

Следует еще раз подчеркнуть, что внутренняя значительность является непременным условием создания трагического характера, даже если в нем господствуют отрицательные черты. Выше мы касались этого вопроса в связи с характеристикой Ричарда III. Очень существенно замечание Белинского о том, что Макбет — злодей, но злодей с душою глубокою и могучею. Добролюбов отмечал, что в борьбе, которую ведет Лир, постепенно раскрываются все лучшие стороны его души.

Поэтому ошибочно полагать, что мелкий, ничтожный характер, в котором безраздельно господствует безобразное, уродливое и жалкое, способен выступать трагически, даже если он так или иначе связан с трагической ситуацией. Вспомним о гоголевском Плюшкине. Мысль об этой «прорехе на человечестве» явилась для Гоголя поводом для лирического раздумья об ужасе «бесчеловечной старости», об опасностях, которые подстерегают на жизненном пути «пламенного юношу», и для проникновенного обращения к русскому юношеству вообще.

«И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! мог так измениться! И похоже это на правду? Всё похоже на правду, всё может статься с человеком. Нынешний же пламенный юноша отскочил бы с ужасом, если бы показали ему его же портрет в старости. Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге: не подымете потом! Грозна, страшна грядущая впереди старость, и ничего не отдает назад и обратно! Могила милосерднее ее, на могиле напишется: здесь погребен человек! но ничего не прочитаешь в холодных, бесчувственных чертах бесчеловечной старости»⁵⁹.

На основании этого лирического отступления и делаются иногда выводы о трагическом звучании образа Плюшкина. Но разве трагичен Плюшкин? Подлинные и глубокие «человеческие движения» всегда были ему чужды, никогда не определяли собой его внутреннюю сущность. Правда, когда-то он был иным человеком, но и тогда лишь «бережливым хозяином». Он, как «трудолюбивый паук, бегал, хлопотливо, но расторопно, по всем концам своей хозяйственной паутины»⁶⁰. И тогда «слишком сильные чувства не отражались в чертах лица его». Гоголь как бы мимоходом, но вовсе не случайно упоминает о таких свойствах и чертах Плюшкина, которые уже тогда обнаруживали в нем зародыши — пусть еще слабые и мало приметные — буду-

щего чудовищного скопидомства. После же смерти жены Плюшкин стал, «как все вдовцы, подозрительнее и скупее». Следовательно, черты эти — пусть до этого они были всего лишь черточками — уже жили в нем и раньше, обнаруживаясь в его «хлопотливости» и «бережливости». Поэтому-то Плюшкин — сатирический, а отнюдь не трагический характер, хотя эпизод с ним и приобретает трагический оттенок.

Горький писал в «Беседах о ремесле»: «Трагедия — это слишком высоко для мира, где почти все «страдания» возникают в борьбе за право собственности на человека, на вещи и где под лозунгом «борьбы за свободу» часто борются за расширение «права» эксплуатации чужого труда. Мещанин, даже когда он «скупой рыцарь», все-таки не трагичен, ибо страсть к монете, к золоту — уродлива и смешна. Вообще в старом, мещанском мире смешного столько же, сколько мрачного. Плюшкин и отец Гранде Бальзака — нимало не трагичны, они только отвратительны. Я не вижу — чем, кроме количества творимого зла, отличается Плюшкин от мещан-миллионеров, неизлечимо больных страстью к наживе. Трагедия совершенно исключает пошлость, неизбежно присущую мелким, мещанским драмам, которые так обильно пачкают жизнь. Когда в зоологическом парке дерутся обезьяны — разве это трагедия?»⁶¹

Эти замечания Горького очень существенны для понимания того, почему изображение быта и жизни буржуазии в XIX в., т. е. когда против нее уже поднимаются новые революционные силы, как правило, не принимает трагического характера: буржуазия уже недостойна трагедии. Конечно, и человек, принадлежащий к буржуазии, может выступить как трагический характер, но лишь в том случае, если он «выламывается» из повседневного быта, из жизненного уклада своего класса (например, Егор Булычов).

Любопытно, что многие представители современной буржуазной эстетики должны сознаться в том, что трагическое в наше время недоступно буржуазному обществу. Один из зарубежных авторов, Д. Крач, объяснил это тем, что «нельзя больше рассказывать о падении благородного человека, ибо мы не верим, что благородные люди существуют»⁶². Возражающий же ему С. Зинк готов отстаивать лишь возможность трагедии безверия. Так в реакционной эстетике отражается духовная деградация буржуазного общества.

С другой стороны, глубоко ошибочен связанный с пресловутой «теорией бесконфликтности», с тенденциями, направленными к слащавому, прикрашенному изображению действительности, предрассудок, заключающийся в том, что советская действительность якобы не дает художнику материала для трагических тем.

Едва ли нужно доказывать, что и личная жизнь советского человека тоже может служить материалом для изображения

трагических конфликтов и противоречий. К сожалению, советское искусство еще очень робко подходит к трагической теме.

Следует также иметь в виду, что в этом отношении очень большой материал для наших художников дает жизнь трудящихся в странах капитала. Об этом убедительно свидетельствуют многие рисунки Б. Пророкова, в частности те, что верно передают трагические черты таких стихов Маяковского об Америке, как «Костры Линча» и «Тюрьмы — непокорным». Здесь перед нами встает проникнутая суровой трагической силой борьба угнетенного негритянского народа и передовых людей Соединенных Штатов за свободу и лучшие идеалы человечества.

§ 3. Комическое в жизни и в искусстве

Комическое в искусстве является отражением комического в жизни. Как мы уже видели, корни комического находятся в общественных отношениях, в той общественной роли, которую при определенных исторических условиях играют известные явления и лица.

Несостоятельны попытки доказать субъективность комического. Так, Жан Поль Рихтер утверждал, что комическое находится не в объекте, не в жизни, а лишь в субъекте, т. е. комическое возникает лишь благодаря субъективному остроумию того, кто его «находит».

Конечно, нахождение комического, распознавание и художественное воспроизведение его требует субъективных усилий художника; однако труд этот будет плодотворен лишь в том случае, если будет исходить из умения видеть объективно комические стороны действительности и будет чужд субъективистским претензиям. Комическое, несомненно, существует в самой жизни и не может быть навязано последней произвольным остроумием и воображением.

Высокий комизм возникает именно тогда, когда глубокое знание жизни, истинный юмор и тонкое остроумие обнаруживают в жизни такие существенные комические черты, которые, будучи скрыты или замаскированы, еще не были замечены и теперь предстают перед читателем и зрителем в ярких художественных образах, вскрывающих самую суть тех или иных общественных явлений и типов.

Великие сатирики и юмористы не раз указывали на объективные жизненные корни комического. Они знали, что комическое нужно искать в самой действительности. Вместе с тем необходимо глубокое проникновение в действительность, ее понимание и высокое художественное мастерство для того, чтобы эти поиски дали свои плоды в искусстве.

Возбуждая и развивая чувство комического, художник учит смеяться над отживающим и отсталым, используя разнообраз-

ные оттенки смеха и превращая его в важное оружие искусства.

Комическое и в жизни и в искусстве чрезвычайно многообразно. Явления, вызывающие мягкую улыбку, и явления, напрашивающиеся на жесткий сарказм, отделены друг от друга целым рядом оттенков. Однако и самые разнообразные грани комического имеют между собой нечто общее. Это общее может быть определено как противоречие между содержанием, сущностью данного явления и его формой, теми чертами, которые означают нечто более или менее внешнее, второстепенное. Но совершенно очевидно, что характер этого противоречия в различных видах комического может обладать резкими отличиями.

Бывает так, что и героическому образу свойственны черты, которые, вступая в известные более или менее внешние противоречия с его сущностью, но не подтачивая последнюю, вызывают улыбку. Напомним, ночной разговор Чапаева (в одноименном кинофильме) со своим ординарцем. Мы невольно улыбаемся, когда Чапаев говорит Петьке, что не смог бы командовать войсками «в мировом масштабе», потому что языков не знает...

В этих словах нас заставляет улыбнуться такое сочетание наивности и самоуверенности, которое сталкивается с нашим восхищенным представлением о Чапаеве-герое, но никак его не колеблет; напротив, такая человеческая слабость делает этот образ еще более близким и родным. Противоречие здесь носит настолько невинный характер, что воспринимается главным образом как дополнительная краска, оттеняющая основной тон образа. В сущности, противоречия между содержанием и формой здесь почти нет, ибо за словами Чапаева чувствуется серьезное содержание, пафос роста людей из народа, способных стать и становящихся выдающимися полководцами.

Но комическое противоречие между сущностью явления и его формой способно принимать и крайне резкий сатирический характер. К такому виду комического и относится известное определение Чернышевского: сущность комического — это «внутренняя пустота и ничтожность, прикрывающаяся внешностью, имеющею притязание на содержание и реальное значение...»⁶³ Чернышевский считал поэтому безобразное в широком смысле слова «началом, сущностью комического». Смех вызывается тем безобразным, что претендует быть прекрасным, правым, справедливым, тем обреченным, что претендует на жизнь и власть, тем бесчеловечным, что лицемерно хочет казаться гуманным.

В политике, в общественной жизни одна из наиболее распространенных форм комического, заслуживающая сатирической оценки, является вольное или невольное политическое лицемерие, маскировка своей истинной классовой сущности,

попытка той или иной партии или группы и ее представителей выдать себя за прогрессивную силу, каковой они на самом деле не являются.

Русская революционно-демократическая критика, выступая как последовательная защитница народных интересов, сделала чрезвычайно много для разработки теории комического, теории сатиры, для опровержения ошибочных взглядов на комическое.

В «Поэтике» Аристотель утверждал, что «смешное есть часть безобразного: смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное...»⁶⁴ Аристотель исходил при этом из современного ему мировоззрения и художественного опыта, в котором значение трагедии значительно превышало значение комедии. Идеалистическая же эстетика стала пользоваться этой формулой на совершенно иных этапах художественного развития человечества. Тем самым эта эстетика, защищающая старое и обреченное в общественной жизни, в различной форме и различными способами стремилась принизить комическое, лишить его большого общественного значения и отрицать роль, которая принадлежит комическому в сатире.

Чернышевский в лаконической, но совершенно ясной форме указал на основной порок, который присущ пониманию комического у Аристотеля. Аристотель «...не хочет замечать высокого значения комедии». Но в том определении комического, которое дано самим Чернышевским, имеется одна сторона, одно положение, с которым полностью согласиться невозможно: «Зло всегда так страшно, что перестает быть смешным, несмотря на все свое безобразие. Но в человеке часто бывает только претензия быть злым, между тем как слабость сил, ничтожность характера не дают ему возможности быть серьезно злым; и такой бессильный злодей, никому не страшный и не вредный, — комическое лицо»⁶⁵.

Зло может выступать как явление, конечная историческая обреченность которого еще не очевидна, не осознана ни самими носителями этого зла, ни теми, кто страдает под его игом или даже восстает против него. Тогда это зло не нуждается ни в лицемерии, ни в претензиях, и поэтому оно действительно не комично. Но, с другой стороны, отвратительные и весьма опасные для человечества социальные явления становились комичными именно потому, что их историческая обреченность в той или иной степени уже обнаруживалась, люди же, представлявшие эти явления, более или менее лицемерно приписывали им вечное существование, прочность, неуязвимость, величие.

Так, например, в 1881 г. Энгельс следующим образом определял характер политической публицистики, призванной разоблачать реакционный режим тогдашней Германии: «...нужно прежде всего писать о противнике с презрением, с насмешкой.

Если только публика снова научится смеяться над Бисмарком и К⁰, это будет уже большим достижением... Сейчас необходимо поднять настроение, а также постоянно напоминать о том, что Бисмарк и К⁰ все те же ослы, те же каналы и те же жалкие и бессильные перед лицом исторического движения людишки... Стало быть, ценно всякое остроумное словечко об этой сволочи»⁶⁶.

Прусская реакция была опасным врагом рабочего класса, по передовые деятели рабочего движения отчетливо видели ее бессилие перед историческим развитием, перед ростом международного пролетариата; это позволяло рассматривать реакцию как явление, во многом комическое.

В сатире комическое способно достигнуть особенно мощного идейного и художественного выражения, ибо сатира в состоянии использовать в своих целях все стороны, черты и оттенки комического, от легкой шутки до гневной инвективы. К сожалению, в советской литературе последних двух десятилетий удельный вес подлинно художественной сатиры невелик.

Не следует вместе с тем недооценивать и возможностей богатого истинным комизмом искусства, не ставящего себе сатирические цели. Вспомним некоторые рассказы Марка Твена, «усмешки» Остапа Вишни. Такие произведения, даже когда они носят характер миниатюр-юморесок, могут отличаться богатством тонов и красок, передающих многообразные переживания и ощущения. Так, в маленьком юмористическом рассказе О. Вишни «Открытие охоты» веселый, порой озорной, но всегда беззлобный смех над комическими сторонами увлечения охотой соединяется с лирически-задушевыми интонациями, связанными с глубоким ощущением красоты родной природы и трепетными волнениями охотничьей страсти; причем и сквозь этот лиризм проглядывает безобидная ирония.

Комическое содержится в самой действительности, нередко, однако, прячась в глубинах ее. Обнаруживая это комическое, художественно воплощая его и пользуясь всеми его красками, писатель способен создать широкую реалистическую картину действительности.

§ 4. Тенденции развития трагического и комического в искусстве

Роль и значение трагического и комического в искусстве не могут быть до конца поняты, если не остановиться, хотя бы в самых общих чертах, на том, как в истории искусства складывались их взаимосвязь и взаимоотношения. В древней Греции трагическое охватывало жизнь исключительно широко, глубоко отражая духовный мир человека, основы его мировоззрения. В отличие от трагедии комедия не в состоянии была

воплотить с такой силой основополагающее для человека античности мифологическое восприятие мира, хотя она и играла очень большую роль в изображении общественно-политических правов тех времен.

Трагическое, с одной стороны, и комическое, с другой, отделялись тогда резкой гранью. Об этом говорит Пушкин в своих заметках о драматическом искусстве: «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством. Но смех скоро ослабевает, и на нем одном невозможно основать полного драматического действия. Древние трагики пренебрегали сею пружиной. Народная сатира овладела ею исключительно и приняла форму драматическую, более как пародию. Таким образом родилась комедия, со временем столь усовершенствованная»⁶⁷.

Комические элементы и мотивы в то время не находили места в трагедии. Даже в «Алкесте» Еврипида, на которую иногда в этой связи ссылаются, перебранка Адмета и Ферета не имеет в сущности комического характера и оказывается в этой трагедии благодаря своей бытовой окраске до известной степени чужеродным телом.

Что же касается так называемой «сатировской драмы» античности или «драмы сатиров», то, насколько позволяют судить уцелевшие осколки ее, она, несмотря на смешение в ней трагических и комических элементов, все же не была трагикомедией древности.

Трагическое и комическое не дополняли, а как бы уничтожали и обесценивали здесь друг друга, не создавая при этом широкой картины действительности. В «драме сатиров» подрывалось и мифологическое представление о мире, пропитывающее античную трагедию, но и не возникало тем по-своему ограниченное, но остро сатирическое восприятие общественно-политической жизни, которое характеризует собой комедии Аристофана.

Лишь дальнейшее развитие искусства привело к более крепкой связи трагического и комического, к их взаимопроникновению и взаимообогащению. Чрезвычайно важным шагом в этом развитии явилась английская трагедия эпохи Возрождения, в особенности творчество Шекспира. Маркс и Энгельс называли одной из особенностей английской трагедии причудливую «смесь возвышенного и низменного, страшного и смешного, героического и шутовского»⁶⁸.

У Шекспира действующим лицом пьес-хроник становится Фальстаф, циник, распутник, насильник и трус — глубоко комический и сатирический характер. Комические эпизоды оттеняют у Шекспира трагические события.

С другой стороны, Сервантес создает такой необычайно многогранный образ, как Дон Кихот, в котором комическая доминанта сочетается с трагическими чертами. Так, конец «ры-

даря печального образа», его отказ от того фантастического мира, в котором он до сих пор жил, лишен черт комизма и вызывает, как о том писал Белинский, одну беспримесную и глубокую грусть. Великий критик видел в произведении Сервантеса слияние серьезного и смешного, трагического и комического, считая вместе с тем характер Дон Кихота в целом комическим.

Трагические черты, присущие Дон Кихоту Сервантеса, не затмевают, а оттеняют его сатирическую и комическую сущность, подчеркивая вместе с тем значение и возможности трагикомического.

Существенно также отметить, что если, с одной стороны, образ сатирического и комического Дон Кихота получил богатое и многостороннее развитие в мировой литературе и публицистике, то, с другой стороны, все более ясно стал вырисовываться и образ трагического Дон Кихота, хотя и не лишённого комических черт, подобно тому, как и его «антиподу» Санчо Панса не были чужды элементы трагизма.

По мере того как передовая литература со все большей энергией сосредоточивалась на критике буржуазного общества, феодальный характер идеалов Дон Кихота, его комическая обращенность к прошлому отступали на задний план. Вперед же выступали присущие ему черты чуждающегося, но убежденного, благородного и одинокого противника существующего буржуазно-помещичьего порядка, с трагическим чувством ожидающего отклика иного будущего, которое ему не доведется увидеть.

Трагизм и героизм Дон Кихота подчеркивали и Тургенев, и Достоевский, причем, конечно, интерпретация этого вечного образа была у каждого из них глубоко индивидуальной. Трагическим был Дон Кихот, воплощенный Шаляпиным в опере. И в наши дни мы увидели трагического Дон Кихота в исполнении Н. Чернасова в фильме, поставленном Г. Козинцевым по сценарию Е. Шварца.

Проследившая эволюцию комедии, Пушкин писал: «Заметим, что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и что нередко она близко подходит к трагедии»⁶⁹. Эти слова вполне могут быть отнесены, в частности, к комедии Грибоедова «Горе от ума».

Взаимопроникновение трагического и комического сыграло очень большую роль в развитии реализма; оно способствовало расширению и углублению создаваемой в реалистическом искусстве картины действительности.

Для понимания взаимоотношений трагических и комических мотивов, их сплетения в искусстве очень существенно и появление эстетической категории драматического и связанных с ней драматических жанров в искусстве (эти жанры не могут быть, разумеется, отождествлены с понятием драмы, как

рода литературы, охватывающего все виды драматических произведений). При всем том драматическое не следует смешивать с трагикомическим, в котором всегда можно отличить трагическую или комическую доминанту. Драматическое представляет собой новое качество.

Хотя в драме, особенно в XIX в., и заметно известное измельчание характеров, что связано и с тем, что последние живут и действуют в повседневной обстановке буржуазного общества, тем не менее драма обогатила собою художественное развитие человечества по сравнению с трагедией.

Еще Гегель писал о трагических характерах: «Они безусловно представляют то, чем они могут и должны быть согласно своему понятию, это не многообразная полнота, эпически распадающаяся, а лишь *единственная* сила этого определенного характера, пусть по себе живая и индивидуальная: облеченный этой силой согласно своей индивидуальности характер неразрывно слился с какой-то особой стороной подлинного жизненного содержания и готов за нее постоять»⁷⁰.

Трагическим характерам по сравнению с драматическими свойственна известная односторонность, вытекающая из их сосредоточенности на одной цели, на одной борьбе, хотя, разумеется, великие творцы трагедий создавали художественно полнокровные образы. При этом следует иметь в виду, что трагические характеры в течение многовековой истории мирового искусства претерпели сложные процессы изменения и развития с точки зрения художественных принципов, положенных в основу их создания. Типические характеры античной трагедии, в особенности у Эсхила и Софокла, отличались при всей их мощи статичностью, ограниченностью внутреннего развития. Шекспир сделал в этом отношении большой шаг вперед, особенно в «Гамлете». Драматические характеры в искусстве второй половины XIX в. (например, у Чехова и Ибсена) нередко обладают такими оттенками и сложными переливами красок, каких старая трагедия не знала.

Вместе с тем развитие драматического отнюдь не приостановило дальнейшего развития трагического и комического во все более сложных связях и в соединении с драматическим. В реализме XIX в., например в романах Толстого, в сатире Щедрина, у Горького, в наше время в произведениях Шолохова трагические, драматические и комические мотивы выступают в таком богатстве сочетаний и разнообразии пропорций, какие не были известны предшествующей литературе.

Вспомним, например, беседу Аржанова и Давыдова во второй части «Поднятой целины» М. Шолохова. Здесь мы узнаем духовный мир Аржанова — этого хмурого, медлительного, молчаливого колхозника. Аржанов с отроческих лет нес на себе душевный груз сознания своего права на мсть за зверское убийство отца. Эти обстоятельства и привели незаурядного че-

ловека на грань трагического одиночества. Но сила и цельность этого характера раскрывают и другую, как будто неожиданную грань его: выстрадавший и закалившийся в жизненных испытаниях юмор, мягкий, наблюдательный и меткий.

Очень важная сторона изменений трагического в ходе поступательного развития мировой литературы заключается в художественном воплощении *осознанного* трагизма.

Еще со времен Шекспира вызревала задача воплощения ясного сознания трагическим героем своей судьбы и ее общественных корней. Решение этой эстетической проблемы связано с общим направлением развития литературы, в которой изображение красоты мысли, творческой силы ума, идейных исканий, свободных от оков мифологических и религиозных представлений, играет все более значительную роль.

В этом отношении очень содержательно следующее положение В. С. Кеменова: «Гамлет — единственный трагический герой Шекспира, постигнувший свою трагическую обреченность, ее неизбежность, вытекающую не из частных причин, а из основных условий современной ему жизни»⁷¹. Именно поэтому «Гамлет» — «величайшее произведение Шекспира, венец его творчества».

Проблема осознанного трагизма сложно сочетается в мировой литературе с изображением роста человека. Сплав этих мотивов намечается в «Войцехе» Георга Бюхнера, где единственный трагический персонаж, бедняк и плебей, глубоко ощущающий безвыходность своего положения, слышит столь многозначительный обращенный к нему упрек: «Ты слишком много думаешь». Подлинно поэтической высоты воплощение трагизма достигает в «Грозе» Островского.

Для того чтобы правильно понять всю глубину трагизма Григория Мелехова, все художественное значение этого образа как создания социалистического реализма, необходимо видеть глубокую связь между развитием этого образа и ступенями исторической жизни эпохи.

Советский читатель, видя неизбежность гибели Григория, осуждает его, как человека, оторвавшегося от народа. И Шолохов выковывает у нас убеждение в том, что уроки судьбы Григория Мелехова исторически поучительны. Утеря связи с народом, с поступательным движением жизни, с правильным пониманием ее — гибельна; таков вывод, к которому приходит не только читатель, но в известной степени и сам Григорий.

Глубоко и остро поставлен вопрос о пробуждении социального и политического сознания простого человека в трагедийной драматургии Брехта.

Таким образом, развитие современного передового искусства свидетельствует о новых возможностях, раскрытых перед ним и в области трагического и в области комического.

ВИДЫ И ЖАНРЫ ИСКУССТВА

§ 1. Закономерности существования отдельных видов искусства

Ранее мы изучали основные закономерности развития и основные специфические особенности, характерные для искусства в целом как особой формы общественного сознания. Однако искусство существует в форме конкретных своих видов — литературы, живописи, скульптуры и т. д. Образ, созданный художником, должен воплотиться в определенном произведении искусства, доступном нашим чувствам и переживаниям. Только при этом условии художественный замысел становится художественной реальностью. Конкретные произведения искусства всегда будут принадлежать к тому или другому виду искусства, обладающему своим языком и своеобразием своих художественных возможностей. Действительная полнота и многосторонность охвата явлений объективного мира и их эстетическая оценка достигаются художественным сознанием эпохи в совокупном единстве всех видов искусства.

Объективное значение различных видов искусства определяется тем, что каждый из них, стремясь отразить прямо или косвенно все многообразие жизни, с особой глубиной и наглядностью воспроизводит определенные ее стороны, с особой остротой выражает те или другие аспекты нашего эстетического отношения к ней. Художники, творящие в различных видах искусства, пользуются различным материалом или различными средствами воплощения своих образных представлений о действительности. Так, в живописи эстетическое восприятие действительности раскрывается в зрительно воспринимаемых образах; в литературе — через слово. Живопись изображает события, литература рассказывает о них, оперируя художественно-образной силой слова — речью. В театре, вместо изображения человека или повествования о действиях и мыслях человека, сами живые люди — актеры воплощают в своей игре образы героев, данных в драматическом тексте. Театр воспроиз-

водит через действия героев спектакля сам ход развития типичных жизненных коллизий — конфликтов.

Изучение той роли, которую выполняет каждый вид искусства в художественной культуре своей эпохи, специфических эстетических особенностей художественного языка, которые свойственны каждому виду искусства, необходимо для более полного понимания самой природы искусства и его места в жизни общества.

Изучение художественных возможностей и особых форм развития отдельных видов искусства имеет большое значение и для совершенствования мастерства советского искусства, для роста эстетической культуры советского народа.

Вопросы о соотношениях, существующих между различными видами искусства, о причинах, вызвавших само существование отдельных видов искусства, неоднократно привлекали внимание эстетической мысли.

Характер ответов на эти вопросы обуславливался исходными общепhilosophическими и эстетическими позициями исследователей.

Представители домарксистской материалистической эстетики искали такой ответ в своеобразии познавательных возможностей отдельных видов искусства, а также в особенностях и свойствах самого предмета и содержания искусства, т. е. объективной действительности. Таким образом, они опирались в общем на верные исходные представления о первичности материи и вторичности сознания. Однако само решение вопроса представителями домарксистской материалистической эстетики носило чаще всего пассивно-созерцательный характер, отвлечалось от действительного, общественного, конкретно-исторического содержания эстетических потребностей и запросов человеческого общества. Соотношение между отдельными видами искусства, круг их специфических возможностей рассматривался большинством из них, исходя из «человеческой натуры» и «природы» вообще, как нечто постоянно данное, исторически неизменяющееся.

Наиболее развернуто и углубленно проблемы соотношения видов искусства разрабатывались Аристотелем, Дидро, Лессингом.

Аристотель в своей «Поэтике» различал виды искусства по предмету подражания, способам и средствам его осуществления.

Дидро разрабатывал, в основном вопрос о тех художественных средствах, которыми располагает художник для отображения жизни. Так, музыка подражает жизни посредством звуков, живопись — при помощи красок, поэзия — при помощи слова.

Вопросы, так сказать, взаимного «разделения художественного труда» в отражении и оценке жизни между отдель-

ными видами искусства осветил Лессинг в своем «Лаокооне».

Лессинг исходил из того, что специфика средств различных видов искусства в деле подражания действительности обусловлена предметом подражания. Так, предметом скульптуры и живописи, по Лессингу, являются тела с их видимыми свойствами, предметом же поэзии — действия. Именно для их воспроизведения и возникает необходимость в различных художественных средствах, которыми пользуются поэзия, скульптура и живопись. При этом Лессинг учитывал, что наличие в каждом виде искусства своего специфического предмета, обуславливающего его своеобразие, не исключает возможности многогранного воспроизведения в нем жизни. Так, поэзия своими описаниями может вызвать в воображении читателя представление о предметном телесном облике героев.

В свою очередь произведение скульптуры или живописи не только изображает телесный облик героев, но и может вызывать косвенное представление об общем характере тех действий, в которые вовлечены изображенные лица.

Таким образом, Лессинг по существу различает более широкое жизненное содержание вида искусства от его непосредственного предмета.

При определении специфических особенностей отдельных видов искусства Лессинг недостаточно обращал внимания на художественно-выразительные возможности каждого вида искусства. И все же учение Лессинга о соотношении отдельных видов искусства и об их специфической природе явилось высшим достижением материалистической эстетики XVIII в.

Идеалистическая же эстетика, исходя из ложного положения о первичности сознания, «духа» и вторичности материи, природы, искала причину существования различных видов искусств в особенностях самого сознания человека, в абсолютизации его субъективного отношения к окружающей действительности, в самодовлеющей творческой силе его фантазии, в «божественной воле» и т. д.

Кант считал главной основой разделения искусства на виды различение в человеческом сознании способности к ощущению, созерцанию и воображению. Первому соответствует музыка, второму — пластические искусства, третьему — самому духовно совершенному — поэзия.

Музыка, изобразительные искусства, поэзия становились средством самовыражения человеческого сознания, оторванного от живой реальности.

Эти по существу субъективно-идеалистические положения эстетики Канта были подхвачены в конце XIX — начале XX в. формалистической эстетической мыслью. Ее теоретики, развивая эти ложные положения Канта, сводили все различие видов

искусства к различию либо самой формы, либо к разным способам и формам самовыражения человеческого духа, человеческих чувствований.

Эти принципы лежат в основе эстетических представлений как родоначальника формалистического искусствознания неокантиаца Вёльфлина, так и многих современных теоретиков абстрактного искусства, таких, как Марсель Брион.

Наиболее полно проблемы специфики видов искусства были разработаны Гегелем, впервые, хотя и в идеалистически превратной форме, рассмотревшим этот вопрос диалектически и связавшим его с историческим развитием искусства и художественного сознания.

По Гегелю, каждый вид искусства представляет собой определенную историческую ступень в постижении идеи, данной в различных формах ее чувственного проявления.

Первая ступень развития искусства есть символическая ступень, характерная для цивилизации древнего Востока. Здесь идея воплощает себя в чувственно созерцаемых образах не адекватно, поскольку духовное не полностью выражается в грубо материальных формах искусства, а в смутных олицетворениях — символах. Ведущим видом искусства, наиболее соответствующим этому этапу, является архитектура, в которой материальное начало соответственно природе самого вида искусства господствует над собственно духовным, а идея выражается в архитектурных формах и пропорциях условным, символическим образом.

Вторая стадия развития искусства является классической, т. е. такой, в которой специфика искусства — раскрытие идей в чувственно-конкретных образах — выражена наиболее полно и гармонически. Эта стадия, по Гегелю, была достигнута в античной Греции.

Наиболее ясное, совершенное проявление идеи, в полностью ей адекватной чувственно-конкретной форме, выражается в скульптуре. Отсюда высокое совершенство греческой пластики, воспринимаемой нами как совершенное чувственное воплощение идеала.

На третьей стадии, названной Гегелем романтической, наступает период преобладания духовного над телесным, чувственно-материальным. В своем развитии познание идеи начинает преодолевать свою чувственно-телесную форму. Она перестает быть необходимой и единственной формой познания.

Этот период начинается, по Гегелю, в средние века и завершается в современной философии эпохе.

Этот период знает в свою очередь три ступени развития: первой соответствует живопись, второй — музыка, третьей — поэзия.

В живописи идея выступает еще в какой-то мере в чувственно-созерцаемой форме.

В музыке и особенно в поэзии чувственно-созерцаемая форма все более сходит на нет; идея выступает в своей чисто духовной форме, постигается уже не столько путем созерцания ее чувственных воплощений, сколько путем непосредственно «духовного» постижения.

Тем самым искусство, т. е. художественная чувственно-конкретная форма и ступень постижения идеи, исторически изживает себя, и наступает царство философии.

В этой схеме развития гениально угадана историчность развития видов искусств. В какой-то мере осознан и тот факт, что с разными историческими эпохами связан особый расцвет тех или других видов искусства, приобретающих значение относительно ведущих по сравнению с другими видами.

Вместе с тем в гегелевской схеме реальные явления истории искусств отражены в фантастически перевернутом, идеалистически искаженном виде.

Искусство рассматривается не как одна из исторически развивающихся форм человеческого общественного сознания, а как исторически преходящая его ступень или стадия.

Понятие ведущего вида искусства метафизически абсолютизируется, сама история искусства и его видов дается в схематизированном, подогнанном под гегелевские триады виде.

Марксистская эстетика, исследуя вопрос о специфических свойствах и взаимоотношениях отдельных видов искусства, исходит из самой природы искусства как особой, специфической формы общественного сознания.

Так как искусство есть исторически развивающаяся специфическая эстетическая форма отражения действительности, главным вопросом при рассмотрении видов искусства является вопрос о своеобразии и особенностях познавательных возможностей каждого из видов искусства.

Естественно, что историческое развитие общества предопределяет собой историческое развитие как самого предмета и содержания искусства — действительности, в первую очередь общественной действительности, так и развитие эстетических интересов и запросов человека.

При этом развиваются и изменяются сами виды искусства, возникают новые искусства (например, в конце XIX в. — кино). Меняется значение отдельных видов искусства (например, повышение роли музыки в XVIII—XIX вв. по сравнению с древностью и средневековьем).

Конечно, художественно-познавательные и выразительные возможности каждого вида искусства отличаются друг от друга, но в то же время совершенно ясно, что произведения, созданные в одно время идеологами одного класса, отображают и оценивают современную им общественную действительность с позиций определенного мировоззрения. Вся совокупность

произведений живописи, скульптуры, литературы и т. д. данной эпохи и данного класса выражает в художественно-образной форме мировоззрение, общественные интересы, эстетические идеалы этого класса или (в бесклассовом обществе) всего общества в целом. Следовательно, каковы бы ни были различия в предмете отражения, в способах художественного воплощения действительности, отдельные виды искусства едины по своему идейному содержанию, по своей общей эстетической направленности.

Означает ли это, однако, что те различия в формах воплощения действительности, которые мы наблюдаем, сравнивая произведения разных видов искусства, несущественны для содержания искусства? Или, ставя вопрос в несколько иной плоскости: можем ли мы утверждать, что отображение в произведениях искусства, принадлежащих к различным видам, одних и тех же существенных и важных сторон жизни будет (за вычетом меры талантливости каждого художника) совершенно тождественным и аналогичным?

В обоих случаях было бы непонятно, почему существует и развивается в течение тысячелетий сложная и разветвленная система видов искусства. Общество, как правило, не производит сколько-нибудь длительное время ни духовного, ни материального продукта, который не представлял бы для него определенной общественной ценности, не являлся бы общественно необходимым.

Встает вопрос: не обуславливается ли различие между произведениями разных видов искусства своеобразием творческих дарований, индивидуальным подходом к теме, а вовсе не особыми свойствами данного вида искусства?

Безусловно, многообразие творческих индивидуальностей и своеобразие творческой манеры каждого художника имеют важное значение, но ими никак нельзя подменить своеобразие возможностей каждого конкретного вида искусства. Более того, сам художник специализируется в том или другом виде искусства в известной мере потому, что этот вид, например живопись или музыка, образным строем своего языка близок индивидуальному складу его художественного дарования.

Особенно ясным становится значение своеобразных возможностей видов искусства и их особого вклада в художественную культуру эпохи, если сравнивать литературу и архитектуру. Литература рассказывает о характерных событиях и типических героях эпохи. Архитектурное сооружение вообще не «изображает» каких-либо конкретных событий, не воспроизводит реальную действительность в «формах самой жизни». Вместе с тем художественное, воспитательное значение архитектуры бесспорно. Отражение всего уклада и строя жизни общества, воплощение идей эпохи осуществляют в архитектуре с исключительной силой и убедительностью.

Таким образом, виды искусства, выражая одно и то же мировоззрение, отображая одну и ту же действительность, вместе с тем как бы дополняют друг друга благодаря своеобразию художественных возможностей каждого.

Тот специфический художественный материал, в котором художественный образ обретает свою «плоть», не является чем-то внешним, безразличным художественному образу, его идейному содержанию, а, наоборот, представляет собой ту форму, вне которой он как полноценный образ не существует.

Ни одно явление эстетической деятельности не станет доступным членам общества, если оно не реализуется в определенной чувственно воспринимаемой форме. Этот результат достигается в процессе воплощения художественного замысла средствами данного вида искусства.

Важным качеством искусства (как уже говорилось в предыдущих главах) является то, что оно осознает и эстетически оценивает действительность в конкретно-чувственных формах. Обобщение явлений жизни в искусстве выступает в формах самой жизни. Поэтому для искусства эстетически не безразличны, а существенно ценны особенности «языка чувств».

Эстетические возможности человеческих чувств заложены не в биологической, а в социальной природе этих чувств. Нюх лисы тоньше человеческого обоняния, восприимчивость уха у иных животных позволяет им слышать дальше и часто охватывать больший диапазон звуковых волн, чем на это способен слух человека. Орел видит предмет с более далекого расстояния, чем человек. Но качественное различие, способность к расчленению и сопоставлению группы зрительных или слуховых впечатлений у человека неизмеримо выше, чем у животного, и имеет качественно иной характер. У человека проявляется непосредственная связь оттенков чувств со сферой сознания и переживания. Поэтому человеческие чувства становятся чувствами духовно окрашенными, богато дифференцированными и способными воспринимать красоту мира.

Таким образом, связь образной формы сознания с человеческими чувствами не означает, будто исходный материал искусства сводится к физиологической, биологической основе. Наоборот, эта связь указывает на эстетические возможности, которые таят в себе человеческие чувства, воспитанные в ходе общественного развития, и на использование этих возможностей искусством. Это указывает также и на тот факт, что для того, чтобы стать реальностью, художественные образы должны воплотиться в конкретном произведении искусства. Создание произведения искусства не может быть осуществлено в отвлечении от чувственного, наглядного момента в человеческом восприятии.

Естественно при этом, что искусство в своих формах отображения действительности связано прежде всего со зрением и

слухом. Именно зрение и слух дают человеку наиболее полную и объективную картину окружающей жизни. При помощи зрения и слуха развивалось познание действительности в процессе трудовой практики людей, их взаимного обмена опытом и знаниями. Не случайно Маркс, говоря о возникновении эстетических способностей, подчеркивает значение этих органов чувств. Однако при этом Маркс различает идейное, образное содержание искусства, как формы общественного сознания, и эстетический момент человеческого чувственного восприятия, являющийся для искусства лишь исходным материалом.

Эпохи наивысшего расцвета искусства в прошлом, как и опыт развития советского искусства, свидетельствуют, что полнота и всесторонность отображения мира искусством связаны с одновременным расцветом всех или большинства видов искусства.

Искусство социалистического реализма предполагает такой всесторонний и гармонический расцвет всех видов искусства. Конкретный ход развития нашего искусства показывает, что мы неуклонно приближаемся ко все более полному осуществлению этой возможности.

В искусстве прошлого отдельные его виды развивались неравномерно.

К примеру, неразвитость такого вида литературы, как роман, в искусстве классической Греции была неизбежным следствием известной ограниченности круга идейно-эстетических интересов рабовладельческого общества в классическую пору его развития. Ограниченность античной рабовладельческой идеологии почти полностью исключала из сферы искусства непосредственное изображение противоречий общественной жизни и ее конфликтов. Под влиянием религиозно-церковной идеологии средневековья в Европе угасал интерес к передаче красоты человека, его тела. В некоторых странах Ближнего Востока средневековая культура в связи с запретом изображения человека почти совершенно не знала монументальной скульптуры и живописи. Естественно, что виды искусства, с особой полнотой и силой воплощавшие в себе определенные стороны эстетического сознания, не получавшие в данную эпоху сколько-нибудь существенного развития, замедлялись в своем росте, переживали период известного отставания, не раскрывали полностью своих возможностей.

Принцип гармонического, всестороннего развития всех видов искусства может быть осуществлен полностью только в искусстве коммунистического общества.

Конечно, эта гармоническая всесторонность достигается отнюдь не сама собой. Противоречия в развитии нашего искусства, известное отставание его от тех или других сторон быстро развивающейся жизни, от растущих эстетических запросов народа, еще не исключены. Это не может не проявляться и в

относительном отставании тех или других видов или жанров искусства (имевшее у нас место отставание плаката, бытового жанра, драматургии, слабое развитие сатиры и т. д.). Все дело, однако, в том, что мы не миримся с этими фактами, рассматриваем их как временные и устранимые явления, как частные нарушения принципа гармонического расцвета всех видов искусства, всей художественной культуры.

В результате длительного исторического развития сложились и существуют в настоящее время следующие основные виды искусства: художественная литература, музыка, архитектура, живопись, скульптура, театр во всех его разновидностях, кино, хореография (танец) и, наконец, прикладное искусство.

Каждый из видов искусства развивается на основе отражения новых явлений общественной жизни и тех или иных форм общественной деятельности. Огромное значение в этом процессе имеет прогресс современной научной и технической мысли, предоставляющей искусству новые выразительные и технические средства, расширяющие и увеличивающие силу его воздействия. Укрепляется и развивается и взаимная связь между видами искусства.

Конечно, всякая классификация, объединяющая виды искусства в определенные группы, будет носить несколько относительный, условный характер, ибо только все существенные особенности каждого вида искусства, вместе взятые, определяют его своеобразие, его отличие от всех других видов искусства. Действительное своеобразие и действительное взаимоотношение видов искусства друг с другом может быть раскрыто только на основе всестороннего анализа специфики художественного образа каждого вида искусства и его особого места в общей системе всех видов.

Как отмечалось уже ранее, наиболее распространенный принцип классификации исходит из того, что одни виды искусства воспроизводят действительность в образах, воспринимаемых зрением, другие же обращаются (до появления письменности) к человеческой речи, воспринимаемой слухом, или к звуковой гармонии, воспринимаемой музыкальным слухом. При этом в особую группу выделяются так называемые зрелищные виды искусства, объединяющие все разновидности театра и кино. В зрелищных видах искусства, воплощающих на основе игры актера замысел драматурга, как бы синтезируются специфические возможности живописи (зрительное восприятие образа), литературы и музыки.

Эта классификация при всей своей условности и односторонности, будучи связана с чувственно-наглядной стороной художественного сознания, имеет относительно объективное значение.

Однако эта классификация не включает такого важного момента, как вопрос развития художественного образа во времени.

Скульптура, живопись создают образы, лишённые развития во времени; их образы отличаются своей неподвижной завершенностью. Музыка, литература, театр создают свои законченные художественные образы, развертывая их во времени (литература — повествуя о событиях, музыка — создавая мир своих звучаний, театр — развертывая свое действие).

Архитектурное сооружение требует, конечно, от зрителя, для своего полного охвата, перемещения в пространстве, рассмотрения с разных точек зрения, в результате чего создается развертывающаяся во времени цепь сменяющих друг друга образов. Отчасти это относится и к скульптуре. Но это не делает зодчество «временным» искусством. Разумеется, архитектура, скульптура, живопись при данной системе классификации будут относиться к пространственным видам искусства, а музыка, литература — к временным.

— Однако такая система классификации при своей относительной распространенности в искусствоведческой литературе носит еще более условный и односторонний характер, чем приведенная выше.

Решающим при изучении специфического своеобразия отдельных видов искусства, особенностей их художественного языка является определение той роли и значения, которые они имеют для более полного и всестороннего эстетического осознания и оценки человеком окружающего его мира.

Так, например, ясно, что сложная цепь связанных друг с другом, но одновременно и в разных местах протекающих событий непосредственное и полное раскрывается в литературе и кино; вместе с тем явление или событие, которое раскрывает наглядно, в зримых формах нечто важное и существенное в жизни человека, может быть воплощено в образах живописи.

Ясно также, что телесная красота и характерная выразительность образа человека непосредственное и полное выразится в живописи и скульптуре, чем в литературном произведении. В свою очередь, вся сложность развития взаимоотношений между людьми, развитие их мыслей, переживаний полнее, непосредственное раскроется в литературном повествовании, а не в живописи или скульптуре.

Поэтому, когда в советском искусстве возникла необходимость раскрыть наше представление о том, сколь прекрасным может быть образ человека нашей эпохи — сильного телом и духом борца, стремительно обращенного к будущему, он был наглядно, зримо воплощен в скульптурном образе «Рабочего и колхозницы» скульптора В. Мухиной. Образ Ленина, пламенного трибуна революции, раскрывающий наглядно всю яркую силу и красоту его человеческого характера, был воплощен в «Лениниане» Н. Андреева или в памятнике В. И. Ленину на ЗАГЭСе Шадра.

Также, когда мы хотим представить себе типичные облики русских рабочих и фабриканта на заре возникновения капитализма в России, представить наглядно особенности их характеров, их непримиримую взаимную враждебность, мы обращаемся к картине Иогансона «На старом уральском заводе».

Но если наш эстетический интерес обращается к познанию самого процесса постепенного сложения характера передового русского рабочего, к познанию истории его борьбы с капиталистами, помещиками и царем, то мы обращаемся к литературно-повествовательной, разворачивающейся во времени форме искусства (например, к роману «Мать» Максима Горького).

Задача отображения революционно-творческой деятельности В. И. Ленина, его общения с людьми новой, революционной России, его могучей воли, преодолевающей все трудности строительства нового мира, требует обращения не только к живописи или скульптуре, но и, например, к театральному спектаклю или к кинофильму, показывающему героев в действии, в борьбе, в движении («Человек с ружьем», «Ленин в Октябре»).

Более детальный анализ специфических образно-познавательных возможностей отдельных видов искусства требует рассмотрения каждого из них в отдельности.

§ 2. Архитектура

Архитектура является той созданной человеческим трудом материальной средой, в которой протекает жизнь и деятельность человека. Архитектурное сооружение противопоставляет природной стихийной среде как бы новую, притом, как правило, замкнутую среду, сотворенную человеком. Оно своими стенами, перекрытиями, колоннадами создает пространство, ограниченное от природы и предназначенное для общественной и личной жизни людей, их труда, их отдыха.

Архитектурные сооружения оберегают человека от дождя, ветра, резких изменений температуры, организуют пространство соответственно материальным и духовным потребностям человека. Тем самым и создается мир очеловеченных и художественно выразительных архитектурных форм. Архитектурные формы, созданные ими пространственные отношения, выполняя свое утилитарное назначение, одновременно наглядно отражают в себе характер общественной жизни, уровень материального и духовного развития общества. Являясь одной из форм материальной культуры, тесно связанной с производственной деятельностью общества, архитектура вместе с тем выступает и как один из видов искусства. Эстетический момент, который содержится в архитектурных формах и наглядно выражает красоту и целесообразность человеческого труда, сознательно развивается и обогащается зодчим-художником, стано-

вится средством художественного выражения больших идей и переживаний, связанных с общественной функцией здания.

Общественно-воспитательное значение архитектуры, ее специфическая ценность как искусства, непрерывно воздействующего на народные массы, велико. С особой полнотой и сознательной последовательностью эстетическая сторона архитектуры раскрывается в сооружениях общественного типа, связанных с государственной, идеологической и культурной деятельностью общества. Здания, призванные служить центрами общественной деятельности, естественно, получают наиболее глубокое идейно-эстетическое значение.

Архитектура самым характером своего назначения, богатством своих пространственных и объемных форм, выразительностью своих пропорций, своим отношением к окружающей среде раскрывает красоту жизни общественного коллектива, характер его мировоззрения.

Нерасчлененность, монументальность и примитивная геометрическая четкость форм египетской пирамиды, отсутствие гармонических пропорций, соотносящих объем пирамиды с масштабом живого человека, наконец, само культовое магическое предназначение пирамиды, не направленной на удовлетворение реальных потребностей народа, с исключительной силой отображают строй жизни восточной рабовладельческой деспотии. Суровая геометричность этого архитектурного монолита, подавляя человека своим величием, как бы призвана утверждать незыблемость деспотической власти, сверхчеловеческое могущество фараона. Вместе с тем пирамида являет собой наглядное воплощение созидательной силы пусть безличного, но все же человеческого труда, и это определяет меру объективной эстетической ценности ее образа.

В противовес древнеегипетскому искусству архитектура греческой классики раскрывает нам идеал красоты и совершенства человека как члена коллектива свободных граждан в рабовладельческом обществе. Так, Парфенон был создан афинянами как центр культовой и общественной жизни города-государства. Целесообразная разумность в использовании возможностей строительной техники того времени, глубокая связь художественно-образной стороны архитектуры с назначением здания и конструкцией — важные достоинства Парфенона.

В целом образ Парфенона создает впечатление соразмерной человеку монументальности и радостной силы. Греческий храм утверждает красоту и достоинство человеческого коллектива, выражает идеи гуманизма, гражданственности, оптимизма. Характерные стороны жизни и мировоззрения рабовладельческой демократии эпохи расцвета находят замечательное воплощение в греческой архитектуре V в. до н. э.

Художественно-образная природа архитектуры неразрывно связана с наглядным раскрытием эстетической ценности той

общественной функции, ради которой создается архитектурное сооружение. Конечно, не все художественное в архитектуре сводится к эстетически осознанным элементам конструкции здания. Но архитектурные украшения не должны вступать в противоречие с целесообразностью его форм. Никакие пышные украшения в виде колонн, карнизов, сложных капителей, роскошных наличников и тому подобного не могут содействовать выражению идейно-художественной ценности архитектурного сооружения, если само здание не соответствует своему назначению, не ориентировано на максимальное удовлетворение тех или иных потребностей людей. Не случайно наша общественность подвергла суровой критике имевшие место в практике советского зодчества излишества. Указания партии о борьбе с украшательством имеют далеко не только экономическое, но и принципиально эстетическое значение.

Зодчие, как и мастера любого другого вида искусства, стремятся в своих сооружениях к наиболее конкретному и ясному выражению ведущих идей своей эпохи. Своеобразие художественного языка архитектуры, ее специфические возможности и задачи определяют и ее особое место среди других видов искусства.

Попытки превратить само архитектурное сооружение в некое изображение или изобразительный символ не могут дать положительного результата.

Необходимое насыщение архитектуры конкретно-изобразительными и даже сюжетными моментами осуществляется иным путем, а именно путем синтеза архитектуры с монументально-декоративными формами изобразительного искусства.

В характере расположения архитектурных объемов, в системе масштабов и пропорций, в определенном решении пространства, в подчеркнутом развитии эстетически выразительных моментов конструкции складывается художественный образ архитектурного сооружения. Во всем этом раскрывается идейный, общественный смысл практического назначения здания.

Монументальные статуи и росписи дают возможность изобразительно конкретизировать, развить эстетические идеи, в которых выражается замысел зодчего.

В совершенном произведении зодчества скульптурные произведения и росписи как бы естественно вырастают из органического целого архитектурных форм, подобно тому, как цветы расцветают на ветвях могучего дерева.

При этом скульптура, фрески, мозаика возникают, с одной стороны, там, где их появление не разрушает целостной выразительности архитектурных форм, с другой стороны, там, где они особо удобно обозримы людьми, в тех центральных местах, где общественная роль и назначение архитектурного сооружения наиболее интенсивно и наглядно выражены.

Эти черты характерны для древнегреческих, готических и древнерусских храмов — средоточия не только культовой, но и гражданско-общественной жизни города; для дворцов и ратушей Возрождения и для великолепных гражданских сооружений русского классицизма (например, Адмиралтейство Захарова, украшенное скульптурами Щедрина и др.).

Стремление «перегрузить» архитектурное сооружение чрезмерным количеством скульптур, росписей, декоративной лепнины, часто не связанных с основной идеей здания, является не только проявлением неразумного расточительства средств, но и дурного вкуса, ведущего к снижению художественной ценности ансамбля в целом.

К еще более плачевным результатам приводят попытки использовать излишества в области архитектурных украшений для того, чтобы замаскировать примитивное, непродуманное решение собственно архитектурной композиции.

Архитектура в совокупности с монументальной скульптурой и живописью создает художественное лицо города, в котором живет советский человек. Архитектура повседневно и постоянно воздействует на его эстетическое чувство, воспитывает его художественно; наглядно воплощает строй жизни советского общества, мир его идей и чувств.

Архитектура, не являясь искусством изобразительным в точном смысле этого слова, строит свою систему жанров, или, в данном случае уместнее сказать, родов, по принципу удовлетворения тех или иных общественных потребностей человека. С этой точки зрения жанрами, или родами, архитектуры являются: жилая архитектура, архитектура общественно-гражданская и архитектура, непосредственно обслуживающая материально-производственную деятельность общества (заводы, транспортные сооружения и т. п.).

Жанр общественно-гражданской архитектуры в собственном смысле этого слова получил в прошлом наибольшее развитие. Иначе и не могло быть. Основным, ведущим жанром он должен был стать по самой своей природе, по богатству своих образных идейно-воспитательных возможностей, потому что предназначен для общественных потребностей. Способность архитектуры воплощать в своих произведениях дух общества, его уклад и строй, объединять в интересах определенного класса чувства, мысли и волю широких масс получает в общественно-гражданской архитектуре свое наиболее полное выражение. Однако жанр монументальной общественно-гражданской архитектуры часто выступал в прошлом в противопоставлении остальным жанрам, не получившим своего действительного развития.

При социализме соотношение архитектурных жанров меняется. Рост бытовых и культурных потребностей народа, творческий характер освобожденного труда, ставшего делом чести,

доблести и героизма, единство личных и общественных интересов оказывают решительное влияние и на содержание архитектурных образов и на самые архитектурные жанры. Они выступают в тесной взаимосвязи и единстве. Архитектура общественно-гражданская сохраняет свою первостепенную роль (новое здание МГУ, театры, дворцы культуры, клубы и т. д.); но она выступает как ведущая в едином архитектурном комплексе, в котором все больше места занимает и жилая архитектура. Значительным примером тому служит величественный план реконструкции Москвы.

Жилая архитектура является органической частью социалистического города. Массовость строительства, обеспечение удобства и красоты жилища советского человека — одна из основных задач нашей архитектуры. Попытки подменить заботу об удобных и красивых квартирах пышным украшательством фасада не могут дать правильного и совершенного решения не только главной — социально-экономической, но и эстетической задачи.

Полноценным архитектурным жанром, воплощающим величие и красоту общественного труда при социализме, в советском обществе, становится и производственная архитектура. Мосты, каналы, плотины — это не только чисто технические сооружения, но и выражение титанической силы народного труда. Практическая целесообразность конструкций, благородство и смелость найденных пропорций, совершенное владение свойствами используемого материала уже сами по себе полны огромной эстетической выразительности. Ведь эти сооружения, как, впрочем, и любое архитектурное сооружение, наглядно, зримо воплощают эстетическую сторону человеческого труда.

Исключительно широкие возможности получает в советскую эпоху градостроительство, как высшая форма гармонического развития всех жанров архитектуры в едином комплексе. Плановое архитектурное строительство целых городских и сельских поселков, городов, трактуемых как единое целое, есть высшая форма архитектурного творчества. Градостроительство как наука и искусство зародилось еще в глубокой древности (планировка городов в Греции V—III вв. до н. э., в древнем Китае). Но в качестве постоянно действующего и главного принципа, определяющего весь характер строительной деятельности, оно начинает выступать лишь в социалистическую эпоху. В социалистическом обществе широко раскрывается богатство возможностей архитектуры, создающей грандиозные архитектурные ансамбли, в которых участвует сама природа, преобразованная и покоренная человеком и несущая на себе отражение его созидательной деятельности.

§ 3. Декоративно-прикладное искусство

По свойствам художественной выразительности и по задачам, связанным с удовлетворением не только идейно-эстетических, но и утилитарных потребностей, к архитектуре тесно примыкает искусство прикладное и декоративное.

В материальной культуре, созданной трудовой деятельностью человека, существуют предметы, обслуживающие бытовые нужды человека и одновременно предназначенные для украшения, эстетического оформления его быта, его жизни. К ним относятся мебель, утварь, одежда и тому подобные вещи и предметы обихода, выполняемые из металла, керамики, дерева, ткани и т. д.

Предметы эти оказываются художественно выразительными как благодаря тем узорам или изобразительным мотивам, которыми они часто украшаются, так и, в первую очередь, благодаря эстетической ценности своей формы (пропорции, характер использования и обработки материалов и т. п.).

Поэтому широко бытующие термины «прикладное» или «декоративное» искусство неточно выражают специфическое своеобразие этого вида искусства. Его художественная выразительность основана не только на том, что они украшаются и декорируются «прикладываемыми» к ним изобразительными элементами. Они художественно выразительны в самих своих пропорциях, в наглядно выраженной целесообразности своих форм. Более того, богато украшенное лепниной, обитое цветочно-узорной «шикарной» тканью кресло, если оно уродливо, грубо по пропорциям, неудобно для пользования, не становится от этих украшений более красивым, точнее говоря, оно становится еще более уродливым.

В формах и пропорциях созданного человеком предмета обихода, например вазы, наглядно выражается способность человека приспособлять, использовать и переделывать природный материал согласно своим потребностям. Созданная вещь несет на себе отпечаток целеустремленной, творческой человеческой деятельности. Это делает ее эстетически выразительной, поскольку трудовая деятельность человека, как деятельность творческая, всегда несет в себе элементы эстетические, художественно выразительные.

Особенно большое значение в искусстве бытовой вещи, в которой ее художественно выразительные черты подчеркнуты и развиты, т. е. в так называемом прикладном искусстве, имеет орнамент.

Орнамент часто выступает и как первооснова эстетической выразительности бытового предмета. Например, при изготовлении ковра мастерство ткача сказывается прежде всего в том владении свойствами материалов, которое он проявляет, создавая в процессе тканья узоры богатого и разнообразного

орнамента. В большинстве же вещей прикладного искусства (мебель, утварь и т. д.) орнамент в тесной композиционной связи с «архитектоникой» вещи дополнительно украшает предмет, являющийся уже по своим формам эстетически выразительным.

Орнамент — очень древний вид художественной деятельности человека; он возник одновременно с древнейшими памятниками изобразительного искусства (живопись и скульптура первобытных охотников). Первый расцвет орнамента тесно связан с зачатками первобытного ремесла, с переходом человечества к земледелию и скотоводству.

Зарождение систематической, упорядоченной хозяйственной деятельности создает предпосылки для осознания эстетической выразительности ритма, симметрии, гармонии, лежащих в основе композиционных решений орнамента.

Часто отдельные элементы орнамента, например горизонтальные полосы на глиняном сосуде, были непосредственно связаны с самим ритмом труда, эти предметы создающего (вращение гончарного круга).

Вместе с тем в большинстве случаев орнамент имел в прошлом и отчасти имеет и сейчас определенный изобразительный смысл. В глазах человека доклассового общества в эпоху древности орнамент был насыщен определенным сюжетным значением, символически изображал и рассказывал об определенных явлениях или символически выражал значительные и сложные представления.

Лишь постепенно орнамент превратился в комбинацию лишенных конкретного сюжетно-повествовательного значения узоров, частично даже утративших свое первоначальное изобразительное содержание. Таковы, например, геометрический орнамент туркменских ковров или некоторые узоры северорусского народного творчества. Орнамент, потерявший свою сюжетную основу, продолжал, однако, сохранять эстетическую ценность стройным чередованием и сочетанием красок, линий (как бы являющихся отзвуком закономерности и ритмичности человеческого труда), тесной связью с формой и назначением украшаемой вещи, а также поэтической красотой сохранившегося изобразительного мотива стилизованного цветка, дерева и т. д.

Вместе с тем орнамент непрерывно обогащается новыми изобразительными мотивами, связывающими его с новыми явлениями жизни. Таково, например, включение в советский орнамент мотивов пятиконечной звезды, серпа и молота и т. д.

Наряду с включением в орнамент отдельных изобразительных мотивов имеет место и украшение бытовых вещей развернутыми сюжетными композициями. Античная вазопись, например, дает блестящие образцы гармонического сочетания изобразительного мотива с формой и назначением сосуда. В искусстве мастеров-кевроделов советских республик орнамент

переплетается с сюжетными композициями на темы, почерпнутые из нашей действительности.

Значение прикладного искусства в быту весьма велико. В эпоху доклассового общества прикладное искусство длительное время было одной из основных и ведущих форм художественного творчества.

В последующие эпохи прикладное искусство, прежде всего, эстетически оформляло быт и играло большую роль в воспитании эстетических вкусов общества, оставаясь в то же время одной из основных форм художественного творчества народных масс. Именно народные массы, народные «умельцы» являлись и являются носителями замечательных традиций этого искусства. Именно на основе богатства народного орнамента, безупречного художественного вкуса, проявленного в произведениях народного прикладного искусства, создавались шедевры архитектурного декора великих эпох в зодчестве и великолепные интерьеры времен Возрождения, барокко, классицизма.

После периода временного упадка при капитализме прикладное искусство в нашей стране вступает в полосу нового расцвета. Творческий характер труда советского народа, активизация всех его творческих сил, рост материального благосостояния, высота уклада советской жизни благоприятствуют расцвету советского прикладного искусства.

Мастера-профессионалы и мастера народного прикладного искусства в тесном содружестве работают над созданием бытовых вещей, украшающих жизнь советского человека.

Прикладное искусство в большой мере связано с эстетическим оформлением архитектурного интерьера. Особенно это касается мебели, являющейся органической частью интерьера. В тесной связи с архитектурой, а также с монументальной живописью выступают большие настенные ковры. Таковы сюжетные ковры украинских, среднеазиатских и кавказских мастеров народного искусства. В особую группу должна быть выделена художественно оформленная утварь: посуда, шкатулки, вазы для цветов, портсигары и т. д. Наконец, значительной областью прикладного искусства являются те его виды, которые непосредственно связаны с украшением человека, — одежда (текстиль, вышивки, сама художественно оформленная одежда) и ювелирные изделия. Нарядная и вместе с тем удобная, целесообразная одежда участвует в создании того художественного облика, «стиля» и уклада жизни, которые ярко характеризуют эстетические вкусы того или иного класса, той или другой эпохи.

В советском обществе художественно оформленная, прекрасная своей целесообразностью, удобством и изяществом бытовая вещь становится достоянием широких масс. Являясь составной частью того комплекса условий, которые делают жизнь советского человека в сфере его быта радостной и

прекрасной, она, в свою очередь, отражает в сюжетных композициях красоту советской действительности. Нельзя недооценивать общественной роли декоративно-прикладного искусства в жизни советского народа. Это действительно самая массовая, проникающая во все поры жизни форма искусства, непрерывно и повседневно воспитывающая художественные вкусы народа. Поэтому так нетерпимы любые проявления дурного вкуса в произведениях прикладного искусства. Поэтому вопросы развития художественной промышленности и художественных промыслов приобретают такое большое народнохозяйственное и идейно-художественное значение. Однако растущие эстетические потребности нашего народа в удобных, красивых недорогих предметах еще не получили полного удовлетворения. Важнейшая задача мастеров прикладного искусства, нашей художественной промышленности — удовлетворить эти потребности творчески, новаторски, на новой технической основе развивая лучшие традиции народного прикладного искусства, замечательного наследия народов СССР. При этом следует смело использовать эстетические возможности новых материалов, даваемых современной промышленностью; смело находить те новые формы предметов, которые диктуются современными формами массового производства бытовых вещей и условиями современного быта. Принятая на XXI съезде КПСС программа развернутого строительства коммунизма предусматривает огромный рост материального благосостояния, значительное улучшение жилищно-бытовых условий нашего народа, рост его эстетических запросов. Это требует более быстрого развития художественной промышленности, декоративно-прикладных форм искусства. Последние образцы нашей мебельной промышленности, новые модели тканей, обиходно-бытовых вещей свидетельствуют о начале нового расцвета этого важного вида искусства.

§ 4. Скульптура

Скульптура является искусством изобразительным. Изображая преимущественно человека, она воспроизводит его в трехмерной, объемной форме, передает материальность его облика. При этом она использует твердые материалы, способные длительно противостоять разрушающему влиянию времени, — дерево, обожженную глину, камень, металл. Отсюда своеобразие художественного языка круглой скульптуры: особая осязательная ощутимость, наглядность образа, как бы реально существующего в окружающем его пространстве.

Эти качества коренным образом отличают скульптуру, в особенности круглую, от живописи, которая, передавая важные события в жизни людей, создавая портреты и пейзажи, изображает людей и окружающую их среду при помощи цвета и све-

тотени на двухмерной поверхности картины. Живописец создает воображаемую материальность и трехмерность людей и предметов, находящихся в иллюзорном, а не реально существующем пространстве. Скульптор отливает в бронзе или высекает в камне подобие живого человека. И эту статую он помещает затем в реально существующую пространственную среду — в зал или на площадь, где она и обозревается зрителем. При этом статуя оказывается освещенной естественным или искусственным светом данной местности или данного зала. Живописец же передает одновременно с фигурами и освещение и ту пространственную среду, в которой они находятся.

Живопись при помощи красок воспроизводит все цветовое богатство мира, тогда как цвет в скульптуре — обычно цвет самого скульптурного материала, а не изображаемых предметов. Правда, скульптура не всегда чужда передаче цвета предметов. Мы знаем ряд скульптурных произведений, которые мастер подвергает раскраске. Такова, в частности, цветная майолика (например, скульптора XV в. Луки делла Роббиа, советских скульпторов С. Орлова, З. Баженовой и др.). Наряду с окрашенной скульптурой существует и цветная скульптура, т. е. скульптура, выполненная путем комбинаций цветных материалов. Такой была, например, античная статуя Афины работы Фидия. Ее платье и шлем были сделаны из золотых пластинок, обнаженные же части тела — из пластинок слоновой кости, набитых на деревянный каркас фигуры.

Однако роль цвета в скульптуре иная, чем в живописи. Для живописца цвет, наряду с рисунком и светотенью, является одним из основных средств, при помощи которых воспроизводится действительность и достигается впечатление жизненности ее образного воплощения. В цвете в неразрывной связи с изображением получает также свое выражение и мир эмоций, переживаемых человеком при восприятии явлений действительности. Поскольку скульптура воссоздает действительность при помощи лепки или высекания из камня объемного изображения, цвет может лишь придать большую жизненность объемному изображению, дополнить его.

Ценным свойством скульптуры, как мы уже отмечали, является телесность, реальная материальность ее образов. Она дает непосредственное представление не только о формах и пропорциях человеческого тела, о выразительности мимики и жеста, но и о положении фигуры в пространстве. Еще большее значение имеет то, что зритель может обозреть скульптурный образ с разных точек зрения, т. е. воспринимать все богатство и многогранность человеческого облика.

Четкая ясность силуэта статуи или скульптурной группы, стойкость и крепость материалов скульптуры делают ее более пригодной, чем живопись, для украшения площадей и наружных частей архитектурных сооружений. Художественный язык

скульптуры отличается большой и своеобразной выразительностью, определяющей поэтическую красоту, глубокую одухотворенность реалистических скульптурных образов, в которых художественная правда изображения и выражения нерасторжимо слиты в одно целое — в правду художественного отражения и оценки жизни.

Энергичная лепка массивных форм, сильные контрасты света и тени, суровая мужественность движения могучего тела, нарастание динамических ритмов, как бы с усилием преодолевающих неподвижность массивных объемов, раскрывают в микеланджеловском Моисее пробуждающуюся грозную силу разгневанного титана.

В мягкой же игре нежно скользящих бликов света, в упруго-плавном жесте поднятой руки, в спокойно-текущих ритмах фигуры Гермеса, непринужденно отдыхающего, облокотившись левой рукой на обломок ствола, Пракситель передал с предельной пластической ясностью настроение спокойной и радостной безмятежности юного и счастливо-прекрасного человека.

Пропорции скульптурных форм, способ обработки скульптурного материала, ритм движений человеческого тела, характер силуэта, то спокойного, то динамического и разорванного, то текуче-плавного, то подвижного, в неразрывной связи с мимикой лица, со смысловым значением жеста-движения раскрывают духовный мир изображенного героя, поэтическую тонкость или драматическую силу его переживаний. Своеобразие языка скульптуры, казалось бы, до некоторой степени ограничивает ее возможности по сравнению с живописью. Однако так называемые «ограниченные» стороны скульптуры неразрывно связаны с ее сильными сторонами как вида искусства; например, возможность восприятия зрителем пластического образа с разных точек зрения, что недоступно живописи. Конечно, природу, окружающую человека, бытовую среду и, главное, взаимоотношение среды и человека круглая скульптура может передать лишь косвенно, в той мере, в какой мы можем создать о них представление по некоторым чертам и моментам, содержащимся в самом образе человека. Поэтому скульптура целиком сосредоточивается на создании типического образа человека. Она великолепно передает портрет и вообще с исключительной выразительностью и полнотой раскрывает физическую и духовную красоту человека, многообразие и богатство человеческих характеров. В этом ее огромная воспитательная сила.

Отсюда, однако, вовсе не вытекает, что круглая скульптура должна во что бы то ни стало замкнуться в изображении одной фигуры или группы, полностью изолированной от окружающей среды. В статуях Поликлета («Дорифор»), Мирона («Дискобол») и Микеланджело («Давид») как бы воплощается общественный идеал человека той эпохи, предстоящий перед зрителем во всей ощутимой материальности своего существования.

Вместе с тем напряженное движение метателя диска, гневный порыв Давида, стремительный полет Ники Самофракийской (эллинистическая работа III в. до н. э.), уверенное и мужественное устремление вперед молодых рабочего и колхозницы В. Мухиной, суровый пафос монумента гуситского полководца Жижки чешского скульптора Кафки показывают нам героев в действии, в их отношении к окружающей среде, к предполагаемому противнику («Давид») или в стремлении к цели («Рабочий и колхозница»).

Поступки человека, его борьба и взаимодействие с окружающей средой передаются скульптурой в тех случаях, когда это необходимо для достижения жизненной и художественной полноты образа. Но это изображение дается не непосредственно, как в живописи, а в пределах художественных возможностей языка скульптуры, т. е. через самые фигуры. Возможны различные решения этой проблемы. Если «Давид» Микеланджело как бы вызывает в нашем воображении представление о существовании противника, на которого направлен гнев юноши, то в памятнике Минину и Пожарскому работы Мартоса мы видим иное. Сама архитектурная среда, сам реальный мир становятся здесь как бы составной частью художественного образа. Минин призывает Пожарского освободить сердце русской земли от иноземных захватчиков. Жест Минина, указывающего Пожарскому на стены Московского кремля, как бы включает Красную площадь и Кремль в пределы образного решения темы. Блестящим образцом вписывания статуи в реальную среду является монумент В. И. Ленина на ЗАГЭСе работы И. Шадра. Величественное бронзовое изваяние Ленина возвышается над гидростанцией, вырисовываясь на фоне гор. Полным энергии и силы жестом руки указывает Ленин на плотину гидростанции, на укрощенную волей социалистического человека горную реку: Так архитектурный ансамбль и вообще среда, окружающая скульптуру, становятся как бы частью единой художественной композиции, помогают преодолевать кажущуюся изолированность скульптурного произведения, достигать той всесторонней полноты отображения жизни, к которой стремится каждый вид искусства.

При этом мы видим, что успех всех этих столь разных художественных решений был обеспечен тем, что скульпторы не нарушали цельности и пластической наглядности скульптурного образа, от которых зависела реалистическая убедительность произведения в целом. Они находили возможность, не лишая образа его специфических качеств, косвенно, через облик героя и его действия показать окружающую среду, характер и строй общественных отношений.

Социалистическая действительность, вызывающая небывалый расцвет всесторонне развитой личности, живущей интересами общества в целом, обеспечивает предпосылки для

подлинного расцвета скульптуры. Дух высокой гражданственной сознательности, патриотизм советского человека, героический характер его дел, единство его личных и общественных интересов определяют пластическую яркость, скульптурную выразительность образа человека — творца коммунизма. Расцвет общественной архитектуры, которого не знал капитализм, порождает необходимый фон и среду для развития монументальной скульптуры.

Величие дел и характеров советских людей — вот основа, на которой вырастает идейно значимая, близкая народу скульптура социализма. И хотя основным содержанием нашей скульптуры является, как обычно, пластически законченный образ советского человека (от портретного бюста до монументальной группы), он отнюдь не выступает как статический, замкнутый в себе образ. Наоборот, скульптура в большинстве случаев стремится показать его в действии, в борьбе за новое общество. Поэтому часто и в портрете, и в статуе-монументе мы видим передачу движения, видим человека, охваченного страстью, проникнутого великой мыслью.

Таков то погруженный в думы, пишущий, то показанный как трибун, обращающийся к массам, Ленин в скульптурной серии Н. Андреева. Такова статуя «Серго Орджоникидзе» В. Ингала и В. Боголюбова, где в стремительном жесте оратора раскрывается героический оптимизм и полнота жизненных сил человека-борца, человека-строителя. Таковы полные огромной жизненной энергии, раскрывающие нравственную красоту советского человека портреты дважды Героев Советского Союза А. С. Смирнова и П. А. Покрышева работы Н. Томского или полный творческого вдохновения автопортрет С. Коненкова.

Естественно, что советская скульптура особенно широко обращается к многофигурным композициям, отражающим действия и переживания советских людей (памятник генерал-лейтенанту М. Г. Ефремову скульптора Е. Вучетича, показывающий смертельно раненного генерала, поддерживаемого советскими воинами и продолжающего руководить боем). Советское общество, его социалистическая культура возродили ваяние, находившееся в предреволюционные годы в упадке.

Мастера советской скульптуры создали обобщенный образ нового героя — человека труда, хозяина своей жизни, стойкого защитника своей Родины. Таковы «Сеятель» и «Красноармеец» И. Шадра, «Часовой» Л. Шервуда, уже упоминавшиеся «Рабочий и колхозница», «Партизанка» В. Мухиной, скульптура «Перекуем мечи на орала» Вучетича, «Призыв к миру» В. Топуридзе и др.

Великие достижения советской скульптуры в области портрета; стоит лишь напомнить имена Коненкова (портрет Ф. М. Достоевского, «Автопортрет»), Томского, Лебедевой, Николадзе, Сарксяна, Азгура и др.

Советская скульптура, украшая площади, парки, вестибюли метро, дворцы культуры, университеты, стала подлинным все-народным искусством. Однако далеко не все возможности скульптуры используются нашими ваятелями. Недостаточно широко отражен образ рабочего, колхозника, покорителя целины. Так, огромные, все еще полностью не раскрытые возможности таятся и в жанре бытовой скульптуры, и в области создания больших символически обобщенных образов нашего героического народа, которые в пластически ясных групповых композициях способны наглядно передавать типические характеры простых советских людей, находящихся в типичных для нашей действительности жизненных ситуациях. Не всегда достаточное внимание обращается на духовно-выразительные возможности языка пластики. Овладев всеми изобразительными и выразительными возможностями формы скульптурного образа, советские ваятели сумеют еще более полно воплотить все богатство образа советского человека в скульптуре.

Особую разновидность скульптуры представляет собой рельеф, в котором трехмерные пространственные формы выступают из двухмерной плоскости, с которой они связаны. Изображения в рельефе поэтому сочетают реальную объемность с иллюзорной, что сближает в известной мере этот род скульптуры с живописью.

§ 5. Живопись и графика

Живопись и графика суть не столько два самостоятельных вида искусства, сколько как бы две разновидности одного вида изобразительного искусства.

Живопись и графика воссоздают образ человека, передают картину окружающей нас действительности, в отличие от скульптуры, не путем воспроизведения внешнего облика явлений в реальном трехмерном объеме, а путем изображения на плоскости. Для достижения реалистически оправданного наглядного образа действительности они обладают возможностью изображать и человека и окружающую его среду.

Это — важная особенность живописи по сравнению с круглой скульптурой, возможности которой в воспроизведении среды гораздо более ограничены. Живопись, кроме того, обладает исключительными возможностями в раскрытии красочного богатства жизни. Эта черта создает одну из существенных особенностей живописи, отличающую ее и от графики.

Живопись, наряду с литературой и кино, обладает очень широкими возможностями конкретного изображения действительности в многообразных ее проявлениях, во всей совокупности ее противоречий и борьбы. Различия живописи и, например, литературы состоит не столько в том, что живопись

изображает только зримые явления жизни, а литература воспроизводит только судьбы и характеры людей в их развитии, сколько в том, что, равно стремясь отображать всю совокупность и богатство общественной жизни во всех ее типичных формах и проявлениях, каждый вид искусства делает это, используя свои специфические художественные возможности, т. е. живопись, непосредственно опираясь на зрительные образы, литература — на язык, литературное описание, способное вызвать у читателя также зрительные представления и ассоциации.

Если бы это было не так, если бы изобразительные искусства были строго ограничены рамками непосредственно видимого, то мы, рассматривая, например, картину В. Сурикова «Меншиков в Березове», видели бы только пожилого человека с тремя подростками, сидящими за столом в убогой избе. Ни холода, коль скоро он зрительно не изобразим, ни дум, поскольку они не являются физически существующими предметами, ни прошлой судьбы перед нами не было бы.

На самом же деле мы живо ощущаем холод, царящий в плохо натопленной комнате, «видим» его в вябких жестах героев картины. Мы воспринимаем думы и переживания Меншикова и его детей. Направление их мыслей, их общий смысл раскрываются в выражении лиц, в позах и жестах героев. Сам колорит картины, в целом правдиво воспроизводящий цветовые соотношения натуры, является вместе с тем эмоционально-выразительным, подчеркивает ту мрачную атмосферу изгнания, заброшенности, которая окружает Меншикова. И наконец, зная, что изображенный на картине человек есть опальный Меншиков, когда-то всемогущий соратник Петра I, мы, глядя на картину, воссоздаем в нашем воображении былую судьбу Меншикова, воспринимаем изображенное на картине событие как трагическое завершение большого и значительного жизненного пути. Перед нами как бы разворачивается финальный акт трагедии, имеющей большое историческое и психологическое содержание, ставящей перед зрителем ряд проблем исторического и эстетического порядка. Такой же широкий, обобщающий характер имеют и исторические полотна француза Делакруа, поляка Матейки, чеха Алеша.

Этот пример показывает, что живопись при условии сохранения сюжетной и зрительной художественной ценности и пластической законченности образа может и должна реалистически отображать явления жизни во всей их полноте. Конечно, в этом отношении живопись все же действует в определенных границах. Так, развитие событий во времени живопись может непосредственно дать лишь в пределах одного момента, который она воспроизводит в данном изображении. Но при этом живопись до конца использует все те возможности косвенного указания на предшествующие и последующие моменты действия, которые содержатся в тех или других сторонах фиксируемого момента.

Так, П. Федотов в своем «Сватовстве майора» достигает исключительной зрительной цельности образа. Избранный им момент в развитии события нагляден и ярок и превосходно раскрывает весь смысл происходящего. Вместе с тем Федотов, не разрушая достигнутой цельности живописного образа, широко использует возможность косвенного повествования о ходе развития события во времени.

Картина изображает переполюх, поднявшийся в купеческом семействе в момент прихода свахи с женихом — майором. Одновременно с этим художник дает нам возможность мысленно представить и тот ленивый покой, в котором пребывала непосредственно перед этой минутой купеческая семья, и стук в дверь, и появление свахи, смутившей этот покой. Федотов показывает нам разные стадии происходящего — от метнувшейся из комнаты дочки до уже овладевшего собой и идущего навстречу гостю купца. Видимая за открытой входной дверью фигура молодцевато крутящего ус майора, собирающегося вступить в гостиную, намекает зрителю на следующий этап в развитии события.

Ясно, что в пределах одного живописного полотна нельзя воспроизвести длительно развертывающейся во времени цепи взаимно обусловленных событий. Так, Федотов не изображает, да и не может изобразить всех этапов сватовства: разговора свахи с женихом, бесед во время визита, решений, принятых родителями, финала сватовства, как это сделал бы автор театральной пьесы (например, Гоголь в «Женитьбе»). В то же время художник широко использует возможность косвенной характеристики прошлого и будущего, показанного через настоящее, через изображаемый момент.

Богатство психологической характеристики, передачи определенных настроений и переживаний в живописи определяется не только силой и убедительностью ее изобразительных возможностей, и не только теми ассоциациями, которые вызывает изображение у зрителя.

Язык живописи в самих своих цветосочетаниях, игре света и тени, ритме линий и форм, динамичности или статичности композиции обладает огромной эмоциональной выразительностью.

Эмоционально-выразительная сторона художественного языка живописи неразрывно связана с его изобразительной стороной.

Вне того, что изображено, вне осознания смысла и значения изображенного изобразительная художественная форма утрачивает и определенность своих эмоционально-выразительных качеств. Сами по себе те или другие сочетания ритмов, соотношения объемов или цветовых пятен лишены как конкретного изобразительного, так и эмоционально-выразительного значения.

Не случайно поэтому современная формалистическая живопись, выражая в сфере искусства бегство идеологов реакцион-

ной буржуазии от правдивого отражения общественной действительности, в своем отказе от реалистической изобразительности и обращении к «чистой выразительности изобразительной формы» на деле приводит изобразительное искусство к тупику и гибели.

Ритмизированная игра цветовых плоскостей и пятен в абстрактной живописи и отвлеченных объемов в абстрактной скульптуре (абстракционизм — наиболее последовательное проявление формализма в искусстве), ничего не «изображая», по существу, перестает и «выражать» что-либо; в абстракционизме утрачивается то богатство чувств, переживаний, настроений, которые несет в себе реалистическая изобразительная художественная форма.

Единство изобразительной и выразительной силы воздействия достигается лишь в искусстве реалистически правдивом. Его эмоционально-выразительные, эстетические возможности воистину неисчерпаемы.

Достаточно в качестве примера вспомнить картину «Весна — большая вода» Левитана.

Прохладная и светлая голубизна неба и оживленно легкий ритм стройных, еще обнаженных, сияюще белых берез — все создает настроение легкой, радостной, весенней взволнованности, столь созвучной лирическому образу пробудившейся от зимней спячки природы.

В пейзаже «Железная дорога» Нисского, в котором в резком ракурсе изображена идущая по диагонали железнодорожная насыпь, в стремительном беге поезда, проносящегося мимо неподвижной стены леса, выражено то чувство устремленной вперед энергии, которая так характерна для мировосприятия советского человека.

Следует остановиться на краткой характеристике основных разновидностей живописи: монументальной и станковой.

Монументальная живопись — наиболее древняя по происхождению. Она возникла одновременно с зарождением архитектуры, задолго до появления станковой живописи. Характерной чертой монументальной живописи служит ее органическая связь с архитектурой.

Монументальная живопись, тесно связанная с архитектурой, конкретизирует и развивает те общественные идеи, которые заложены в этой архитектуре, или выражает глубокие и значительные идеи широкого и непосредственно общественного значения, воплощающие дух эпохи.

Монументальная живопись апеллирует к широким массам. Часто она создается непосредственно на стене здания, например живопись, выполненная в технике мозаики или фрески. Внутренняя образная связь монументальной живописи с основной идеей архитектурного здания, с его общественным назначением обязательна. Часто осуществлялась и непосредственно

зрительная связь композиции живописи с общей композицией архитектурного интерьера, в единство с которым она вступает.

От понятия монументальной живописи как особого рода живописи следует отличать понятие монументальности живописного образа. Последнее имеет в виду непосредственную и широкую общественную значимость содержания картины, обращенной к широким народным массам и не носящей интимного или частного характера. Монументальным может быть и произведение станковой живописи, например, многие картины В. Сурикова, И. Репина, В. Васнецова, венгерского художника Мункачи, Б. Иогансона и др.

Под станковой живописью следует понимать живопись, не ставящую себе задачей связать свой образ с определенной архитектурной средой, в которой она должна находиться. Она не рассчитана на участие в определенном синтетическом ансамбле и не зависит от него. Богатство возможностей реалистического отображения мира средствами живописи именно в станковой живописи нашло в последние несколько столетий особенно полное осуществление.

В основе деления живописи на жанры лежит обращение живописца к изображению разных сторон действительности. Если художник, например, ставит перед собой в качестве основной задачи воспроизведение природы, он пишет картину в жанре пейзажа. Пейзаж обязательно изображает одну природу в ее естественном состоянии или дает общий вид города или деревни — в пейзаже может иметь место и изображение человека. Но основой изображения все же остается сам образ природы.

Особым жанром является изображение отдельных вещей и предметов — натюрморт. Натюрморт ставит задачу показать характер отношений человека к миру предметов, его окружающих или им созданных, характер самих предметов (утварь, орудия труда, пища, цветы и т. д.).

Как в натюрморте, так и в пейзаже главным содержанием служит раскрытие отношений общественного человека к окружающей его среде. Однако это отношение в них дано косвенно, как бы опосредованно, через показ явлений природы (пейзаж) и мира вещей (натюрморт), несущих на себе отпечаток деятельности человека. Поэтому жанры натюрморта и пейзажа при всей их художественной ценности все же не могут выступать и никогда не выступали в эпохи расцвета реалистического искусства как господствующие жанры.

Раскрытие типического в личном своеобразии облика и характера конкретного человека лежит в основе портретного жанра. Это не значит, что образ человека в портрете обязательно выступает вне изображения его конкретной общественной деятельности. Напротив, во многих удачных портретах раскрытие характера портретируемого, его подлинной сущности производится через косвенный или прямой показ его творче-

ского труда (портреты И. П. Павлова и И. Д. Шадра работы М. Нестерова), ибо, когда человек находится в состоянии творческого подъема, в состоянии напряжения своих душевных сил, красота и сила его нравственного и духовного облика проявляются особенно полно и ярко. Но если художник в изображении конкретного лица дает в первую очередь характеристику общих профессиональных особенностей трудовой деятельности, то портрет постепенно превращается в произведение другого жанра — бытового.

Особое значение имеет группа жанров или разновидностей одного жанра, посвященных отображению самой деятельности и борьбы человеческого коллектива. Понятие «тематическая картина» охватывает собой всю совокупность жанров, в которых художник задался целью непосредственно изобразить общественную деятельность или частную жизнь людей. Жанр этот, в свою очередь, дифференцируется на ряд более конкретных жанровых форм. Так возникает разделение на жанры, посвященные общественно-гражданской деятельности человеческого коллектива (собственно исторический жанр), и на жанры, связанные с повседневными условиями жизни людей (так называемый бытовой жанр).

Становление и развитие системы жанров, в частности жанров живописи, находятся в тесной связи с историческим развитием общества. Постепенное развитие и дифференциация жанров явились следствием расширения познавательного диапазона искусства.

Живопись в Советском Союзе развивает на новой основе традиции реалистов-демократов и возрождает главенствующую роль социально-бытового, портретного, исторического жанров, сообщая новое содержание, новый характер всей их системе. Именно в развитии жанров, связанных с общественной жизнью советского народа, с его исторической деятельностью, в первую очередь, и складывалась живопись социалистического реализма (посвященные гражданской войне картины Грекова, «В. И. Ленин на трибуне» А. Герасимова, «Допрос коммунистов» Иогансона, «Оборона Петрограда» Дейнеки, «Хлеб» Яблонской, «Ходоки у В. И. Ленина» В. Серова).

Взаимосвязь и тесное единство жанров осуществляются в искусстве социалистического реализма на основе раскрытия всего богатства содержания каждого из них.

В СССР сфера личного быта отличается от сферы общественной деятельности не принципиально, они не чужды друг другу, ибо в Советской стране существует самая тесная связь личности с обществом, с коллективом. Поэтому формирование нравственного строя личности — дело большого общественного значения. Обществу не безразличны достоинства и пороки человека, проявляющиеся в его личной жизни. В связи с этим огромное развитие в советском искусстве, наряду с производ-

ственным, трудовым жанром, получает и бытовой жанр в самом узком смысле этого слова, т. е. изображение типичных эпизодов из личной жизни, из повседневного быта советского человека (например, картина Григорьева «Вернулся»).

Пейзаж, достигший в советском искусстве блестящего расцвета, раскрывает красоту нашей Советской Родины, связь советского человека с родной землей, его творческое, преобразующее отношение к ней, его патриотические чувства. Таковы прекрасные пейзажи С. Герасимова, Ромадина, Нисского, Сарьяна и многих других.

* *

*

Если среди разновидностей графики оговорить особое положение акварели, которая нередко прямо является живописью, то к графике должна быть отнесена достаточно широкая область изобразительного искусства, в которой цвет не имеет определяющего значения, а рисунок занимает по отношению к цвету более или менее ведущее положение: рисунок одноцветный и подцветенный, все виды гравюры, плакат.

Графику можно подразделить на три группы: 1) станковый рисунок и гравюра, 2) все виды иллюстрации, 3) плакат.

Тесная связь со словом, с литературой в той или иной мере присуща всей графике, за исключением станковой, и составляет, пожалуй, одну из существенных ее черт в отличие от живописи.

Изображение действительности в отвлечении от цвета в известной мере ограничивает изобразительные возможности графики по сравнению с живописью. Вместе с тем лаконичность изобразительных средств графики дает ей возможность создания особо четкого, броского, мгновенно воспринимаемого изображения главных, характерных черт действительности. Существенным преимуществом графики, используемым в гравюре, плакате, служит возможность ее художественно полноценного массового воспроизведения.

Плакат, например, в броских, быстро и легко воспринимаемых образах пропагандирует актуальные, важные общественные идеи. Это свойство вместе с быстротой создания произведений и их общественным распространением делает плакат и вообще графику одним из самых политически острых, оперативных видов искусства, непосредственно участвующих в общественной борьбе.

Тесная связь с текстом для плаката, как и для карикатуры, почти обязательна. Наглядность графического образа в сочетании с четкой определенностью художественного слова, уточняющего смысл изображенного, придает плакату и карикатуре исключительную общественную действенность и политическую заостренность.

В иной форме, чем в плакате, связь графики с художественным словом выступает в книжной графике, или иллюстрации.

В книжной графике для осуществления органичной связи литературного повествования с изобразительным образом широко используется одно из важных свойств графики — способность создавать серию произведений, объединенных общей идеей или сюжетом. Графика несколько менее полно и всесторонне, чем живопись, отображает действительность в отдельном графическом листе, но вместе с тем она обладает способностью создавать серию образов, последовательно воспринимаемых зрителем. Такова знаменитая серия Гойи «Бедствия войны», посвященная освободительной войне испанского народа 1808—1814 гг. Такова, например, серия Д. Шмаринова «Не забудем, не простим!», посвященная Великой Отечественной войне. Примечательно, однако, что графическая серия, последовательно развертывающая свои образы, часто обращается и к дополнительной помощи текста — к подписи под рисунками.

Наиболее полно возможности графической серии проявляются в книжной иллюстрации. В этом случае серия рисунков выступает в иной роли, чем в самостоятельной графической серии. Смысл и логическая последовательность иллюстраций вполне раскрывается лишь в процессе их восприятия, одновременно с чтением самого литературного произведения. Особая ценность таких иллюстрированных серий, как, например, иллюстрации Кукрыникова к Чехову, Кибрика к Гоголю и Ромену Роллану, Шмаринова к «Войне и миру» Л. Толстого, состоит именно в этой глубокой внутренней связи зрительного и литературного образов. Иллюстрация как бы дополняет литературное описание наглядным воплощением образов героев и событий.

Книжная иллюстрация дает пример взаимосвязи и взаимобогащения отдельных видов искусства. В этом отношении книжная графика, как и плакат, песня, опера, драматический спектакль, кино и отчасти скульптурный рельеф, является ярким свидетельством того, что постепенная дифференциация, ведущая к выявлению образных возможностей каждого вида искусства, идет рука об руку с развитием смежных видов искусства, объединяющих специфические возможности отдельных видов.

§ 6. Художественная литература

Литература — есть искусство слова (письменного и в широком смысле устного, поскольку она неразрывно связана с устным народным творчеством — фольклором).

Художественная литература зародилась в доклассовом обществе как изустное творчество в форме песни, эпического сказа. Неразрывно связанная с трудовой жизнью коллектива и

с первобытной мифологией, космогонией и историей, она выступала тогда в тесной связи с музыкой (наиболее характерный пример такой связи — песня).

Постепенное отделение песни от обрядового представления и слова от напева, дальнейший переход устно исполняемого стихотворного или прозаического произведения в письменный текст, а затем переход к более сложным формам повествования — все это протекало в длительном процессе общественного развития и в самых различных национально-исторических формах.

Появление письменности имело огромные последствия для развития литературы. Из литературы устной, из песни и сказа она превратилась в письменную, в читаемую, мысленно произносимую. Правда, при этом она потеряла свою музыкальную сторону, непосредственную слышимость исполнения с его эмоциональными интонациями. Было утрачено живое общение слушателя с рассказчиком или певцом, с его жестами и мимикой, подчеркивающими содержание. Зато литература приобрела возможность почти беспредельного распространения.

Слову доступно все, что доступно мысли, а мысли доступны все сферы и области действительности. Тем самым литература, уступая многим другим видам искусства в степени конкретности воспроизведения тех или иных сторон жизни, дает наиболее многомерный охват ее.

В центре ее внимания стоит человек во всей полноте его деятельности и духовной жизни. Поскольку человек представляет собой, по определению Маркса, «совокупность общественных отношений», постольку в кругозор литературы входит весь мир, окружающий человека.

Таким образом, поскольку именно в литературе общественная жизнь находит свое наиболее полное отражение, постольку и в самой специфике этого вида искусства в условиях классового общества отчетливо выражается классовость его содержания, объективно присущая ему тенденциозность в оценке тех или иных социально значимых явлений. Впрочем, отчетливо выраженная партийность — характерная черта всех тех видов искусства, которые обращаются к непосредственному воспроизведению образа человека, его деятельности, условий его жизни (литература, театр, изобразительное искусство), ведь общественно обусловленная оценка эстетически отражаемой действительности вообще объективно присуща искусству. Однако литература располагает и такими возможностями проявления политической заинтересованности художника, его общественно активного отношения к отображаемым событиям, которыми иные виды искусства располагают в меньшей мере. В литературе возможно, например, без ущерба для художественного качества произведения, самое прямое выражение авторского отношения к описываемым событиям (в форме так называемого

«лирического отступления» или в форме художественной публицистики). При этом надо сказать, что такие замечательные писатели, как Вольтер, Дидро, Герцен, во многом Франс, возвели художественную публицистику в ранг действительно великих достижений искусства слова.

Изображая человека как неповторимую личность (Евгений Онегин, Наташа Ростова, Павел Власов) во всем богатстве его психических и физических особенностей, речевого стиля, социальной, бытовой, интимной и природной обстановки, литература рисует его — что особенно важно подчеркнуть — во всей целостности жизненного процесса, определяющего становление и развитие его характера.

Правда, литература по своей природе лишена той непосредственной зрительной наглядности в обрисовке событий или облика человека, которая присуща живописи, зато она обладает огромной силой идейного воздействия, способностью воспроизведения существенных сторон общественной жизни и борьбы, показа жизненных конфликтов в их развитии, анализа глубочайших переживаний, точной передачи тончайших оттенков мысли, поскольку материалом ее является язык — «непосредственная действительность мысли».

Литература представляет собой вид искусства, которому в наибольшей мере доступно многомерное и историческое, в широком смысле слова, осмысление действительности, восприятие и изображение ее как процесса.

Если в картине В. Сурикова «Меншиков в Березове» мы можем верно понять людей и ситуацию, изображенную художником, лишь заранее зная о судьбе Меншикова, то в романе А. Толстого «Петр I» мы видим весь процесс жизни Меншикова, включающий в себя самые разнообразные проявления его характера, всю его судьбу, начиная с продажи им пирожков и кончая превращением его в знатного вельможу, соратника Петра.

Следовательно, отсутствие непосредственной зрительной наглядности образа является не только ограниченной стороной литературы. С этим связана возможность сохранения как смыслового, так и образного единства при переносе внимания читателя из одного места действия в другое, из одного временного момента — в другой. В пределах одного произведения изобразительного искусства было бы просто невозможно передать, например, начальное состояние отображаемого явления, ход его развития, его результаты, а также два события, происшедшие в разных местах, но связанные внутренней причинной связью. Литература же широко располагает этой возможностью.

Вместе с тем литературное произведение, стремясь к наиболее всестороннему отображению и оценке явлений действительности, в известной мере преодолевает отсутствие непосредственно данной изобразительной наглядности. Это преодоление в

литературе достигается через литературное описание наружности героев, места действия, природы, через анализ переживаний, вызванных в герое этими явлениями, и т. д. Не меньшее значение имеет также и способность читателя как бы непроизвольно, опираясь на свой жизненный опыт, мысленно воспроизводить зрительную сторону описываемых событий.

Многомерное изображение человека в процессе его развития позволяет литературе всесторонне выразить эстетические идеалы данной эпохи и в позитивном и в негативном плане, рисуя разветвленную систему образов — от положительных до отрицательных. Показанный во всем многообразии его внешнего и внутреннего мира облик положительного героя обладает огромной общественной действенностью, является живым примером жизненного поведения для читателей, поскольку он может быть непосредственно соотнесен, проверен и воплощен в их собственном опыте. О значении созданных Горьким героев романа «Мать» для понимания сотнями тысяч рабочих пути к революции говорил — по воспоминаниям Горького — В. И. Ленин. Понятно, что это значение литературы проявляется в конкретных исторических условиях и в зависимости от данного метода, течения и индивидуального стиля писателя. В определенной исторической обстановке литература может и не встретить необходимых условий для полноценного художественного развития, может стать орудием для выражения упадочной и реакционной идеологии и т. д.

Изображение человека в отношениях с окружающими людьми, в общественной борьбе, естественно, определяет отражение в литературе всего многообразия жизненных противоречий и конфликтов, воздействующих на человека и ставящих его в определенные обстоятельства. Отсюда вытекает богатство и сложность композиционной структуры и сюжетных ситуаций, в которых выступают герои литературных произведений. В основе композиции литературного произведения лежит отражение связи, противоречий и последовательности развития тех сфер и областей человеческой деятельности, в которые писатель включает своих героев. В конечном счете эти связи объективно объяснимы реальными историческими условиями, которые отражаются в творчестве писателя, но вместе с тем отбор, понимание и оценка их определяются мировоззрением писателя.

Жизненные противоречия и конфликты находят свое отражение в сюжетах литературных произведений, т. е. в той конкретной системе событий, в которых раскрываются характеры героев. Отражение это имеет опосредствованный характер, поскольку в сюжете изображаются жизненные ситуации, восходящие — как следствие — к данному общественному конфликту, как вытекающая из него возможность, но отнюдь не обязательно непосредственно его воспроизводящие. Так, в рассказе Чехова «Спать хочется» доведенная до безумия бесчеловечной

эксплуатацией хозяев девочка-нянька душит в колыбели ребенка, которого она укачивает. Сюжет этого рассказа в предельно острой форме исключительного случая раскрывает возможность, вытекающую из противоречий капиталистического общества, основанного на гнете и несправедливости, показывает следствие такого рода взаимоотношений между людьми.

Многомерность человеческой практики, сложность процесса общественной жизни, в котором формируются и раскрываются человеческие характеры, обуславливают и композиционное многообразие литературных родов и видов (жанров и жанровых форм): *эпоса, лирики, драмы*, отличающихся друг от друга именно своеобразием изображения жизненного процесса.

Эпическая литература впервые возникла еще в известном народно-героическом творчестве в форме эпических поэм или циклов эпических сказов-песен, связанных общим сюжетом. Позже, при возникновении письменности, эти поэмы дополнительно литературно обрабатывались, систематизировались и записывались. Таковы поэмы «Илиада» и «Одиссея» древнегреческого эпоса, «Песнь о Роланде» и «Песнь о Нибелунгах» средневекового западноевропейского эпоса.

Драгоценным эпическим наследием русского народа являются былины. Широко черпал из сокровищницы народного эпоса, создавая в эпоху средневековья свою гениальную поэму «Витязь в тигровой шкуре», Шота Руставели.

Образы эпических поэм древности и раннего средневековья тесно связаны с мифологическими представлениями того времени, поражают яркостью поэтической фантазии, силой и ясной простотой образов, широким охватом жизни, пластической выпуклостью ярких обобщенных героических характеров. В более поздние эпохи на смену поэтическому эпосу в качестве ведущей формы эпической литературы пришли прозаические формы эпоса, отличающиеся реалистической широтой охвата действительности, глубиной и точностью характеристики внутреннего, духовного мира, общественного поведения героев повествования, мастерством правдивого художественного раскрытия социально типических жизненных ситуаций и судеб героев. Высшей формой этой ступени в истории эпоса является роман, расцвет которого начался в XVIII в. и достиг своего наивысшего развития в XIX—XX вв.

В эпосе писатель отражает процесс общественной жизни путем изображения определенных и законченных человеческих характеров, показанных в разнообразных формах их жизненного поведения (сюжет) и в относительно целостном процессе их развития. Эпос выступает в трех основных формах: малой (сказка, рассказ, очерк, новелла), средней (повесть), большой (роман, эпопея).

В малой эпической форме сложность жизненных противоречий передается путем изображения их следствий в ограни-

ченным, частном круге событий, связанных с тем или иным конкретным характером. В средней эпической форме возможен жизненный процесс показывается писателем путем воспроизведения сложного цикла событий, освещающих судьбу героя в целом или существенный этап его жизни («Капитанская дочка» Пушкина, где дана судьба Гринева до момента, вносящего в нее ясность и завершенность, — его помилования). И, наконец, в большой эпической форме в многосюжетной системе действия, в пересекающихся судьбах равноправных героев охватываются зачастую целые исторические периоды и важнейшие события народной жизни («Война и мир» Л. Толстого, «Тихий Дон» М. Шолохова).

В эпосе с наибольшей отчетливостью проявляется историчность образного отражения действительности в литературе, ему присущи наиболее сложные композиционно-сюжетные формы организации повествования.

По внешним своим особенностям *драма* (трагедия, комедия и другие ее виды) воспроизводит структуру малой или средней эпической формы (определенность характера, законченность сюжета, речевые характеристики), однако придает ей более концентрированную форму, изображая характеры, в которых, по справедливому определению Гегеля, главное составляет острый конфликт всегда одностороннего пафоса с какой-нибудь противоположной страстью. Эта резкость и напряженность проявлений той или иной господствующей черты характера (честолюбия Макбета, ревности Отелло, скупости Шейлока, лицемерия Тартюфа и пр.) ведет к предельной остроте действий, к непримиримости борьбы сталкивающихся страстей. Напряженность действия, определенность характеров, не нуждающихся в авторской речи для раскрытия — как в эпосе — тех или иных сторон их внешнего и духовного мира, обуславливают возможность театрального воспроизведения драмы и, таким образом, переключают ее в другую область искусства.

Во взаимодействии со сценичностью она обретает новые принципиальные черты. Этим, в частности, объясняется неосуществимость сколько-нибудь полной и удовлетворительной прямолинейной театрализации (или экранизации) эпических произведений, в особенности в тех случаях, когда ей подвергаются романы (т. е. большая, а не средняя или малая эпические формы, более близкие к драме по своей композиционно-сюжетной структуре).

Однако многообразие действительности не требует обязательного отражения ее в завершенных характерах. В ряде случаев она может быть художественно осмыслена и через раскрытие тех или иных сторон духовного мира человека, не требующих для своей конкретизации законченной обрисовки характера и сюжетного раскрытия.

Такой формой в литературе является *лирика*, в центре которой стоит конкретное человеческое переживание, т. е. лишь отдельное состояние человеческого характера. Однако за этим переживанием угадывается вызвавшая его жизненная ситуация, и тем самым это переживание воспринимается как момент жизненного процесса в целом и только в нем может быть понято. Поэтому и отдельные лирические произведения того или иного поэта воспринимаются, в конечном счете, как проявление определенного и целостного характера — *лирического героя*.

Различные аспекты отражения действительности в эпосе и в лирике и различный подход к отражению жизненного процесса в жанровых формах эпоса находят в известной мере аналогии и в других видах искусства, в эпичности монументальной живописи или симфонии, в лиричности пейзажа или камерной музыки и т. д.

Понятно, что в художественной практике границы родов и видов условны и гибки. Следует, в частности, отметить наличие лирико-эпического жанра (басня, баллада, поэма, роман в стихах, ода), где эпическое отображение характеров и событий неотрывно связано с раскрытием их через переживания лирического героя — поэтического «я» писателя.

Многообразие путей изображения характеров, диктуемое неисчерпаемой сложностью общественной практики человека и определяющее, в свою очередь, различие жанров и жанровых форм в литературе, естественно, сказывается на языковой структуре литературных произведений.

Обобщение, которое лежит в основе образной индивидуализации жизненных событий, проявляет себя и в языке персонажей, для которого писатель отбирает характерное, типическое в их речи. Тем самым язык литературы выполняет функцию отбора и отсева в общенародном языке наиболее для него существенного и ценного, обобщает происходящие в языке процессы развития.

Поскольку характеры выступают в произведении всегда в определенном соотношении их к идеалу, постольку в языке литературы имеется также нормативный оценочный эстетический момент, отношение автора к персонажу сказывается и в манере речи этого персонажа, утверждаемой или отрицаемой читателем в зависимости от его оценки (в самой речи Иудушки Головлева у Щедрина сказываются черты его характера, вызывающие оценку читателя). Наиболее отчетливой формой мотивировки языка художественного произведения является *сказ*, где повествование полностью подчинено задаче передать средствами языка черты данного персонажа, дать его речевой портрет.

Язык литературы является одним из наиболее активных моментов в общем развитии речевой общественной культуры,

поскольку он несет в себе обобщающее и нормативное начало и вместе с тем охватывает самые различные сферы применения речи. Находя в языке средства исключительной мощности и широты охвата, литература, в свою очередь, является одним из существенных факторов развития языка.

Вместе с тем литературные произведения (за исключением драматических) не ограничиваются передачей речи персонажей. Речь персонажей входит в целостное движение авторской речи, цементирующей и организующей язык произведения в целом. Эта авторская речь определяется тем углом зрения, под которым ведется повествование в данном произведении. Носителем ее является образ повествователя, с точки зрения которого излагается все происходящее в произведении, что, в свою очередь, выражается во всем интонационном и метафорическом строе его речи и вообще во всех ее оценочных, субъективно окрашенных формах. В этом смысле повествователь выступает как своеобразный посредник между читателем и теми характерами и событиями, о которых говорится в произведении. Точка зрения повествователя обнаруживается в лексике, в неуловимом подборе эпитетов, сравнений и пр., в синтаксическом строе повествования, создающем ту или иную интонационную окраску повествования, даже тогда, когда он не персонифицирован в произведении.

Если в эпосе, в частности в романе, образ повествователя проявляется в рассказе о самых различных персонажах и событиях и тем самым дает, свободное многостороннее течение речи — художественную прозу, то лирика, наоборот, тяготеет к речи, резко эмоционально окрашенной, всем своим строем отвечающей тому кругу переживаний, который несет в себе лирическое стихотворение. В наиболее сосредоточенной форме это проявляется в стихотворной речи, где в качестве организующего начала выступает ритм, общее музыкальное звучание речи и где более подчеркнутый характер получают и звуковой состав слова, и пауза, и синтаксическая структура. Стихотворная речь связана в своей основе с образом лирического героя, прозаическая — с образом повествователя. Образ повествователя характерен для эпических жанров, образ лирического героя — для лирических*. Различение стихотворной, музыкально-ритмизированной, и прозаической, развернуто-повествовательной, литературной формы лежит в разделении литературы на поэзию и прозу. Как мы видим, это разделение не совпадает с различением в литературе эпоса, лирики, драмы.

В живой литературной практике все эти разграничения и различия, естественно, относительно условны, но в наиболее

* Стихотворная форма ранних эпических произведений (например, русские былины) особенно тесно связана с музыкальным началом и имеет свою особую природу.

отчетливых своих проявлениях они в достаточной мере ощутимы.

Понятно вместе с тем, что все эти особенности литературы складываются и возникают в процессе ее развития, в котором только и могут быть поняты все их бесконечно разнообразные конкретные проявления. Самое наименование литературы в этом смысле относительно условно, поскольку оно имеет в виду уже исторически развитые формы словесного творчества, связанного с развитием письменности, но им предшествовал период устного словесного творчества, в свою очередь находящего свои истоки в синкретическом периоде развития искусства.

§ 7. Музыка

Музыкальное искусство, так же как и другие виды искусства — литература, живопись, скульптура, архитектура и т. д., отражает действительность в художественных образах, доставляет людям величайшее эстетическое наслаждение, общественно воспитывает их, раскрывает действительность и наше отношение к ней.

Художественный язык музыки в сравнении с такими видами искусства, как, например, литература, живопись, театр, глубоко своеобразен. Особенно это станет ясным, если мы обратимся к такой форме музыки, как инструментальная музыка. В этой форме музыка выступает в своем, так сказать, «чистом» виде, без сопровождения слова. Так, «Героическая симфония» (3-я) Бетховена, или 6-я симфония Чайковского, или концерт для фортепиано с оркестром Хачатуряна не дают нам воспроизведения определенных конкретных событий, показанных в их последовательном развитии. Нет и определенного места действия, слушатель не может выделить определенных героев, не слышит их слов, не видит их поступков.

Даже в 7-й симфонии Шостаковича, отображающей первые дни Великой Отечественной войны советского народа, отсутствуют те моменты, которые были бы обязательны для реалистического литературного или театрального произведения, — прямое и непосредственное изображение действительности.

Тем не менее реальный мир отражается в музыке с огромной глубиной и силой. Мир человеческих переживаний и идей находит в музыке свое яркое и наиболее волнующее, непосредственное воплощение.

Более того, особое и неповторимое своеобразие музыки среди других видов искусства определяется тем, что, стремясь, как и каждый вид искусства, к наиболее широкому и всестороннему охвату действительности и ее эстетической оценке, она осуществляет это, непосредственно обращаясь к духовной содержательности мира человеческих переживаний, которые

она с необычайной силой активизирует в своем слушателе. Через этот мир наиболее глубоких переживаний, чувств, радостей, порожденных самим ходом развития общественной жизни, и раскрывается косвенно перед слушателем все богатство жизни, воспитывается эстетически-нравственный мир человека. Поэтому музыка, будучи, по выражению замечательного русского композитора А. Н. Серова, «непосредственным языком души», является вместе с тем могучим средством утверждения великих идеалов своей эпохи, средством раскрытия красоты и величия нравственного мира человека и всего богатства окружающей нас действительности.

Возможности музыки поистине чрезвычайно широки. Поскольку человека волнует все, что совершается с ним, а также во внешнем мире, постольку и «в музыке, значит, может отражаться,— писал А. Н. Серов,— вся жизнь человеческая, в той степени, как она «волнует» душу чувством печали, скорби и чувством отрады, со всеми бесконечными оттенками этих двух чувств»⁷².

Так, например, в увертюре к «Эгмонту» Бетховена ярко выражена тема борьбы восставшего народа; в «Богатырской симфонии» Бородина раскрывается и утверждается могучая ширь и богатырская сила русского народного характера.

В 7-й симфонии Шостаковича, на которую мы выше ссылались, средствами музыки воплощена и тупая злобность темной силы фашизма, и бурная страстность чувств людей, чей мирный труд нарушен, и героическая сила духа народа, ставшего на защиту Родины, и печаль и думы о павших, отдавших свою жизнь за победу светлых идеалов свободы, и просветленная возвышенность темы утверждения веры советских людей в конечную победу и торжество своего дела. Таким образом, непосредственно обращаясь к миру человеческих переживаний, «вызывая» их «волшебством» своих звуков в душе человека, музыка стремится через них вызвать в человеке идеи и представления о тех событиях жизни, которые подобные переживания породили.

История реалистического музыкального искусства, история народного творчества убедительно свидетельствуют о том, насколько неправильны, по сути антинародны как натуралистические, так и формалистические направления в музыкальном искусстве и эстетике. Если натуралистическое направление ограничивается воспроизведением отдельных внешних несущественных фактов, частных, случайных переживаний или ощущений, отказывается от глубоких обобщений и оценки важнейших явлений действительности, нередко искажая ее, то формалистическое направление, которое имеет большое распространение на Западе, пытается отставать порочные идеи «бессодержательности» музыки. Идеалистическая эстетика давно отказала музыкальному искусству в возможности

художественного воплощения больших общественных идей. Идеологи формализма, вроде Ганслика или Стравинского, считают, что музыка вообще лишена объективного жизненного содержания и что в ней нет ничего, кроме отвлеченных, движущихся музыкальных форм.

По существу формалистическая эстетика отказывает музыке в способности что-либо осознавать и выражать. Естественно, что эта эстетика игнорирует и национальные особенности музыки, и конкретно-историческое содержание ее идей, не видит неразрывной связи зарождения и развития музыки как особого вида искусства с историческим развитием человеческого общества и его духовной жизни.

Музыка как вид искусства зародилась вместе с зарождением эстетического сознания. Первоначально она выступала в неразрывной связи с песней и танцем. Лишь постепенно, наряду с все более развивающейся песенной музыкой, складываются и развиваются формы самостоятельной инструментальной музыки.

Непосредственным художественным материалом, которым оперирует музыка, является система звучаний, сложившаяся в процессе многовекового развития музыкальной практики. Это особая система звуков, разворачивающихся во времени и обладающих определенным интонационным смыслом. Она включает в себе мелодию, гармонию, композиционные структуры и другие элементы музыкального языка.

В музыкальном искусстве в системе средств, используемых для достижения необходимой выразительности, главная роль принадлежит мелодии, интонационно-мелодическому началу музыкального произведения.

«Музыка,— писал А. Н. Серов,— есть особого рода поэтический язык, имеющий своим органом особого рода определенные звуки, производимые или голосом человеческим (в связи со словесной речью и в некоторой от нее зависимости), или особыми искусственными орудиями, в сущности, более или менее, подходящими под звук голоса человеческого»⁷³.

Мелодия — это музыкальная мысль, высказанная в звуках особого рода. В ней, в интонационно-мелодическом начале, содержится средство выражения состояния и направления человеческих чувств, настроений.

Интонационно-мелодическая сторона произведения, так же как и другие выразительные средства музыкального искусства — гармония, оркестровка и др., подчинена основному идейному содержанию и служит созданию музыкальных образов. Музыкальная выразительность, т. е. художественно-эмоциональная содержательность звучаний, содержится в зародыше уже в самой человеческой речи.

Известно, что в словесной речи через интонацию «слышны» любые оттенки эмоционального состояния человека. Эмоциональная, психологическая и идейная выразительность интона-

ции, тембра человеческой речи огромна, и она безусловно способствовала развитию чувства содержательности и выразительности, «человечности» мира звуков. Качественно отличаясь от разговорной интонации, имеющей подчиненное значение, музыкальная интонация является важным средством отражения в музыке нашего отношения к действительности. В силу специфики выразительных средств музыки музыкальный образ имеет и более отвлеченный и вместе с тем более непосредственный эмоциональный характер, чем образы многих других искусств.

Естественно, что богатство художественного языка музыки не сводимо к интонационному богатству человеческой речи. Но именно художественно-эмоциональная содержательность интонаций человеческой речи вместе с эстетическим осмыслением ритмического и тембрового многообразия мира звуков, окружающих человека, как природных, так и порождаемых в процессе трудовой практики, и легли в основу формирования музыкальной чуткости человека, были использованы и переработаны им при выработке своеобразного художественного языка музыки.

Многообразие и исключительное богатство содержания, отличающие произведения как народной, так и профессиональной музыки, являющихся двумя сторонами музыкальной культуры, определяют и богатство ее форм и жанров.

Перед каждым композитором стоит задача — достигнуть в своем произведении того единства глубокого содержания и художественной формы, в котором сочетаются высокое мастерство с простотой и доступностью.

В отличие от других видов искусства, также не изображающих действительности, в частности архитектуры, музыкальное искусство предполагает последовательное развертывание образа во времени.

Развитие музыкального образа во времени позволяет передать движение, борьбу и смену чувств, страстей, переживаний, придает музыке исключительную драматическую силу и выразительность. Все внутренние конфликты и чувства человека и особенно столкновение противоборствующих могучих сил, перипетии их борьбы находят в музыке исключительно яркое и эмоционально напряженное воплощение.

Так, «Героическая симфония» Бетховена воплощает в грозно-стремительной силе своего развития, в яркой драматичности и контрастности своих частей, в героическом боре чувств, в неповторимом сочетании субъективной страстности и одновременно «всеобщей» силы сам героический и трагический дух революционной эпохи.

Конечно, не у каждого современного слушателя при восприятии музыки Бетховена возникают образы и представления о революционных событиях 1789—1794 гг., о военных столкнове-

ниях и борьбе, которая вела к формированию национального самосознания народов Европы. Для этого необходимо хорошее знание истории и культуры той эпохи. Знания и богатый социальный опыт нашего современника позволяют ему постичь и оценить героически-народное содержание музыки Бетховена, его страстное утверждение красоты и величия героических борений человека, человеческого коллектива, мощного напряжения всех его духовных и физических сил в достижении великой цели.

Музыкальная форма является совокупностью специфических выразительных средств музыкального языка. Элементы и выразительные средства музыкальной формы — мелодико-интонационный строй, композицию, архитектонику, ритм, тембр, динамику и т. д. — композитор использует для воплощения в образах идейного содержания своего замысла. Поэтому такими индивидуально-неповторимыми являются музыкальные формы, что, конечно, не означает отрицания исторически складывающихся и изменяющихся типов внутренней организации музыкальных произведений.

Так, созданные на сюжет трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» опера Гуно, симфония Берлиоза, увертюра-фантазия Чайковского, балет Прокофьева являются разными музыкальными формами, каждая из которых по-особому раскрыла в художественных образах идейное содержание творения Шекспира.

Здесь мы видим также, что наряду с понятием музыкальной формы существуют различные музыкальные жанры, которые объединяются на основе общего содержания и общих признаков (по характеру тематики, общности музыкально-поэтических образов, по типическим средствам музыкальной выразительности), по характеру связи с бытом и породившими их исторически определенными условиями действительности. Наиболее распространенными являются жанры: опера, симфония, оратория, песня, а также жанровые формы — камерно-инструментальные, камерно-вокальные и т. д.

Специфическое значение для музыки имеет тот факт, что в большинстве случаев композитор не ставит перед собой задачи «изображения» музыкальными средствами определенных зрительных или даже звуковых «картин», «ассоциаций», преследуя цель непосредственного раскрытия человеческих переживаний и чувств в их развитии. Слушатель же, естественно, стремясь к полноте эстетического восприятия, к удовлетворению своей пробудившейся художественной фантазии, нередко «дорисовывает» в своем воображении музыкальный образ: у него возникают соответствующие зрительные ассоциации, воображаемые события. Но эту задачу — задачу четкой конкретизации музыкальных образов — может поставить и сам композитор, обращаясь к созданию программных произведений.

Программность является могучим средством сюжетной конкретизации, воплощения в музыке определенных явлений и событий жизни. Именно поэтому нельзя недооценивать программную музыку как одну из важных форм музыкального творчества.

Критерием программности музыки в одних случаях выступает последовательно проведенная сюжетно-драматургическая линия развития (увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» Чайковского); в других — яркая «изобразительность» образа, подчиненная выявлению общей идеи произведения (вступление к опере Мусоргского «Хованщина»). Нередко признаки различных «видов» программности дополняют друг друга (первая часть 7-й симфонии Шостаковича содержит в себе и отчетливую изобразительность и яркое сюжетное развитие).

Художественное сознание человека, естественно, стремится сочетать замечательные и своеобразные возможности музыки с более конкретным и определенным воспроизведением событий действительности, чем это доступно чистой инструментальной музыке. Этим обусловлена связь музыки с живой речью, со словом, что, естественно, усиливает сюжетность музыки. Поэтому в нашем искусстве получают самое широкое развитие такие формы музыкальных произведений, как песня, оратория, опера, являющаяся, подобно балету, в основе которого тоже лежит музыкальная образность, одновременно и одной из разновидностей зрелищных искусств, а именно театра.

Связь реалистической классической музыки с неиссякаемым богатством народного искусства, народной музыки, правдиво и поэтично выражающей переживания и национальный психический склад народа, усиливает проникновенность и жизненную конкретность музыкальных образов, придавая им глубоко национальный и народный характер.

Замечательны достижения советской музыки, опирающейся на традиции русской классической музыки и зарубежной музыкальной классики, черпающей вдохновение из неиссякаемой сокровищницы народной музыки многонационального Советского Союза.

Творчество таких композиторов, как Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, Б. Асафьев, Р. Глиэр, Д. Кабалевский, Т. Хренников, И. Дзержинский, Ю. Шапорин, В. Соловьев-Седой, И. Дунаевский, Г. Свиридов, и целой плеяды молодых композиторов вносит достойный вклад в развитие художественной культуры советского народа. Оно снискало признание во всем мире.

Многообразие национальных форм и творческих почерков, высокая идейность, богатство мыслей и переживаний, страстная и вдохновенная передача самого героического духа нашей эпохи, эпохи строительства коммунизма, — характерная черта нашей музыки.

Особо следует подчеркнуть народность советской музыки, ее неразрывную связь с жизнью. Она выражает и формирует духовный мир советских людей, воспекает их подвиги, их чаяния, раздумья и переживания. Советская симфоническая, камерная, оперная и балетная музыка, музыка в советском кино и театре, советская песня сопровождают советского человека и в труде, и на отдыхе, и в дни всенародных празднеств. По самому характеру своему музыка — одно из самых массовых искусств. Не случайно ей принадлежит столь важное место в развитии художественной самодеятельности, в быту советских людей.

Эпоха развернутого строительства коммунизма открывает перед нашими композиторами поистине безграничные перспективы. Особое значение при этом приобретает задача создания монументальных музыкальных произведений — опер, балетов, ораторий, симфоний, посвященных великому подвигу народа — строителя коммунизма. Строительство городов, покорение рек, освоение целины, преобразование лика родной земли, завоевание космоса, создание мира счастья и изобилия на земле, братства народов земли — вот великие темы современного советского искусства, в частности советской музыки. Вместе с тем еще шире и всестороннее, чем раньше, музыка должна отразить весь мир раздумий и переживаний простого советского человека — строителя нового мира.

§ 8. Искусство танца

Танец — вид искусства, раскрывающий мысли и чувства людей в художественных образах, которые вырастают из ритмически организованного чередования положений человеческого тела, складывающихся в определенную систему.

Искусство танца (хореография) своими корнями уходит в эпоху первобытнообщинного строя. В танцах изображались явления природы, сцены охоты и войны, трудовые процессы и т. д.; существовали также религиозные танцы. В танце естественные движения человека художественно преображались, получали новую обобщенную форму, приобретали ритмическую стройность и эмоциональную выразительность. Это искусство выросло из народного творчества путем распространения и постепенного закрепления наиболее любимых танцевальных форм.

В процессе своего развития танец от простейших форм эволюционировал к более сложным; все полнее отражались в нем черты окружающей жизни; постепенно обогащалось его идейное и эмоциональное содержание.

Уже в глубокой древности он достиг большого развития. Тысячелетия тому назад народы Индии, Египта, Китая создали

высокую технику танца; он часто входил в ритуал богослужения и исполнялся профессиональными танцорами. Известны также и «спортивные» танцы, способствующие более совершенному физическому развитию людей. Танец был тесно связан с песней, пантомимой, театральным представлением. Постепенно он не только превратился в необходимую часть зрелищ и театральных представлений, но и приобрел характер особого самостоятельного вида искусства.

Ритмичные, пластически законченные и выразительные движения тела сопровождаются в танце музыкой или пением. Связь танца с музыкой обусловлена не только тем, что форма и ритм движений развиваются в нем на основе музыкального сопровождения. Впечатляющая сила танца — в глубоко осмысленном, выразительном ритме и в своеобразной эмоциональной, «интонационной» окрашенности каждого движения и мимики. В силу этого по характеру эстетического воздействия танец и музыка близки друг другу. Искусство танца облагораживает и возвышает до степени художественного совершенства живую пластику человеческого тела. Эмоциональная насыщенность, выразительность чередования формы и ритмов движения тела сочетаются в танце с раскрытием пластической красоты человеческого образа.

С течением времени выделилось и оформилось несколько видов танца. Все они выросли из наиболее древнего — народного.

Наряду с народным танцем существует народная пляска — хореографическая импровизация, которая отличается национальным своеобразием и не связана строго установленной последовательностью отдельных элементов; для танца же характерна более определенная, традиционная схема движений.

Подобно народным песням и музыкальным наигрышам, народные танцы и пляски непосредственно связаны с бытом. Народная хореография является источником творческого вдохновения для передовых композиторов и деятелей балета, для профессиональных исполнителей народных танцев. В огромном богатстве танцевальных жанров и форм находит свое выражение неисчерпаемое многообразие мыслей, чувств, всего неизмеримого жизненного опыта народа. В народную хореографию входят танцы фольклорного характера, восходящие к глубокой древности; к их числу относятся хороводные танцы, а также танцы, отражающие особенности охотничьего или земледельческого быта народов. В числе народных танцев встречаются сольные, парные, массовые, женские, девичьи, мужские и т. п. Эти танцы, сопровождаемые музыкой или плясовыми напевами, открывают широкие возможности для проявления творческой индивидуальности исполнителей; динамичной пластикой всего тела и выразительной мимикой лица они те придают танцу отнюдь не сдержанности и величавости, то подчеркивают в нем мужественную силу, ловкость и удаль.

Наиболее распространенными являются народно-бытовые танцы, которые по своему происхождению связаны с народными плясками; являясь неотъемлемой частью повседневной жизни людей, они служат непосредственным источником наслаждения для самих танцоров. Постепенно эволюционируя, народно-бытовой танец приобретал новые формы.

В XIX столетии наиболее распространенной формой народно-бытового танца становится вальс, развиваются также другие танцы. В XX в. распространяются (преимущественно в капиталистических странах) новые танцы, которые все более теряют национальные особенности и свойственные танцу эстетические качества.

Все социалистические нации Советского Союза обладают поистине неисчерпаемым богатством замечательных достижений в области танцевальной культуры и живых традиций фольклорного и народно-бытового танца. В них находит свое яркое выражение творческий талант и рост самосознания народа нашей Родины, жизнеутверждающая сила его идей, яркая поэтичность его фантазии.

Бурный подъем народной художественной самодеятельности знаменует собой новый этап в развитии искусства и является основой и залогом нового расцвета хореографической культуры социалистического общества, раскрывающего невиданные перспективы гармонического развития человеческой личности.

Широкое развитие профессионального танца в нашей стране опирается на великую сокровищницу народного танца и народной музыки.

Профессиональный танец является художественным зрелищем; он — источник эстетического наслаждения для зрителей. Впрочем, это не мешает ему доставлять удовольствие самим исполнителям, так же как народная пляска может быть высокохудожественным зрелищем. Вообще не следует представлять себе народный и профессиональный танцы полностью оторванными друг от друга, так как народное, самодеятельное танцевальное искусство часто поднимается на уровень профессионального мастерства, а профессиональный танец широко использует элементы народного.

К категории профессионального танца следует отнести эстрадные танцевальные номера, являющиеся частью какой-либо концертной программы: они обычно представляют собой либо танцевальный номер с самостоятельным сюжетом, либо отрывок из балета, либо построены на мотивах народного или народно-бытового танца.

Высшей формой танца как вида искусства является балет, представляющий собой сочетание танцев с пантомимой и драматическим действием. Возникнув в XVIII в. как самостоятельный жанр, он получил затем широкое распространение. Балет,

с его сложным драматургическим повествованием, с гибкой сменой танцевальных форм и ритмов, обладает значительными возможностями раскрытия богатого мира человеческих переживаний и стал одним из высших достижений хореографического искусства.

Русские композиторы XIX в. (Чайковский, Глазунов), балетмейстеры (Дидло, Петипа), танцовщицы и танцоры (Истомина, которой восхищался еще Пушкин, Павлова, Нижинский и др.), художники-декораторы создали замечательные традиции великой русской балетной школы.

Великий русский композитор П. И. Чайковский поднял искусство создания балета на новую, невиданную до того времени художественную высоту. Созданная им балетная музыка глубоко содержательна и эмоциональна, она отличается симфонической широтой, блеском оркестровки и необыкновенным мелодическим богатством. Его музыка приобрела самостоятельность и стала в художественном отношении наиболее ценным элементом балетного спектакля. В творчестве Чайковского балет достиг художественного уровня передовой русской классической оперы.

Советский балет сохранил и приумножил славу русского балета, отличающегося богатством и духовной содержательностью музыки, драматической силой образов, высоким мастерством одухотворенного, полного глубоких человеческих переживаний танца. В советское время расцвела культура балета народов советских республик. Советские композиторы создали музыку таких замечательных балетов, как «Ромео и Джульетта», «Золушка» Прокофьева, «Гаянэ», «Спартак» Хачатуряна, «Бахчисарайский фонтан», «Пламя Парижа» Асафьева, многочисленные балеты Глиэра и др. Характерная черта советского балета — обращение к большим героическим образам, широта охвата жизни, глубокая драматичность и поэтическая возвышенность образов.

Для замечательной плеяды советских исполнителей характерно сочетание высокой техники танца с глубиной и силой в передаче мира переживаний и чувств человека. Творчество таких мастеров, как Уланова, Чабукяни, Плисецкая, Лапури, и многих другихнискало советскому балету всемирную славу.

И традиции народного танца получили в СССР небывалое развитие благодаря созданию ряда государственных ансамблей. Искусство таких ансамблей, как ансамбль Моисеева, украинский, грузинский, «Березка», завоевало мировое признание танцевальной культуры наших народов.

Творчество человека на ранних стадиях доклассового общества стихийно объединяло литературу, песню, музыку, пляску в некое зрелищное целое. Позже, на заре классового общества, наряду с выделением и развитием отдельных видов искусства, развился театр как самостоятельный вид искусства.

Театральное представление — спектакль существует и существовал в самых разнообразных формах и жанрах театра драматического, музыкального и т. д. Своеобразие познавательных возможностей театра яснее всего прослеживается на примере театра драмы. Театр драмы — это театр, в котором основную, ведущую роль играет текст пьесы, произносимый актерами, а музыка, если она присутствует в спектакле, в отличие от оперы играет подчиненную роль.

Драматический театр как бы сочетает в себе элементы литературы и в какой-то мере музыки с элементами изобразительного искусства (костюмы, декорации, вообще зрительная сторона спектакля, включая облик актеров).

Тем не менее театральный спектакль не есть механическая смесь видов искусства, а самостоятельный вид искусства. Основой идейно-художественного содержания театрального спектакля является пьеса. Однако, чтобы художественное содержание текста пьесы превратилось из своеобразного литературного произведения в театральное зрелище — спектакль — и раскрылись все заложенные в нем художественные возможности, необходимо, чтобы спектакль был разыгран на сцене в соответствующем художественном обрамлении актерами. Актеры представляют перед зрителями героев, превращают их в «действующих лиц» спектакля.

Таким образом, единство театрального действия, объединяющего все изобразительные и литературные моменты в театральном спектакле, достигается через актера. Актеры воплощают своей игрой замысел драматурга, соподчиняют себе все элементы оформления спектакля, дают жизнь тексту. Более того, актер, сочетая слышимую зрителем речь и зрительно воспринимаемую мимику, сам является как бы живым носителем принципа синтеза. В игре актеров непосредственно воспроизводятся столкновения характеров, борьба и деятельность людей. Она определяет специфическое своеобразие театра как особого вида искусства, его неповторимое художественное обаяние.

Театральный спектакль, например, «Человек с ружьем» не только рассказывает о великих событиях Октября 1917 г., не только обрисовывает образы характерных представителей революционного народа, но и показывает их нам, наглядно воссоздает обстановку тех лет.

Способность театра создать наглядно разворачивающееся перед массой зрителей событие, во всей его жизненной конкретности и сложности, определяет его важное место среди других видов искусства.

Огромным и решающим преимуществом театра является его способность непосредственно воспроизводить перед взором зрителя сам ход борьбы и столкновения личных и общественных интересов его героев, наглядно воплощающих в своих действиях столкновение тех исторических и общественных сил, которые стоят за героями пьесы. Наглядность в воспроизведении жизненных конфликтов в их развитии, воплощающих борьбу старого с новым, добра и зла, правды и лжи, — важнейшее достоинство театра.

Более того, без борьбы, без столкновения мнений, чувств, поступков невозможно развитие театрального действия, тем самым невозможен сам спектакль как полноценное произведение искусства. Безразлично, выступают ли эти противоречия, эта борьба как борьба трагически-героическая, или как фарс, или как смена комических ситуаций и коллизий. Персонажи, только рассуждающие, но бездействующие, враждебны самой природе театра как вида искусства, это чтецы-резонеры, но не герои разворачивающегося перед зрителем действия.

Относительное преимущество театра перед литературой в том, что он воспроизводит действительность в ее непосредственно зримой наглядности. Его преимущество перед живописью в том, что он отображает динамику и развитие событий и характеров, а не ограничен, как живопись, изображением одного события в один определенный момент. Правда, в отличие от произведений живописи и скульптуры, театральный спектакль существует лишь от одного сыгранного актерами спектакля до другого, в то время как картина, раз она создана, существует, так сказать, непрерывно и может быть в любой момент объектом художественного восприятия. Вместе с тем живопись обладает возможностью вводить в изображаемое событие большое количество существенно важных для понимания образа зрительных деталей и оттенков, воспринимаемых в процессе длительного рассмотрения картины.

Такой развернутой изобразительной характеристики события театральный спектакль дать не может. Действительно, на сцене мы видим не нарисованных людей, а живых актеров, мы видим не моменты событий, а развитие цепи событий. Картину можно созерцать и полчаса, и час. В спектакле действие за это время уйдет далеко вперед, подвергаясь непрерывному изменению.

С другой стороны, драматургический текст именно потому, что он рассчитан на то, что его сыграют актеры, оказывается в некоторых отношениях ограниченным в своих возможностях по сравнению с повествовательной литературой. Простое сравнение

пьесы с романом позволяет нам это уяснить. Действительно, то, что происходит на сцене, происходит перед глазами зрителя. Драматург может вкладывать в уста актера упоминания о происходящих за сценой событиях, но эти упоминания являются подчиненными моментами в развертывании самого театрального действия. Именно поэтому театральный спектакль не может так широко пользоваться характерными для романа способами отображения и оценки действительности. Роман, давая развернутую картину социальной жизни эпохи, широко пользуется переплетением в своем повествовании нескольких взаимосвязанных друг с другом сюжетных линий. Роман может длительно и тонко описывать, анализировать ход мыслей и чувств героя, независимо от того, высказаны они героем или нет, в то время как в театральном спектакле все должно быть раскрыто и выявлено в ходе действия словом и мимикой актера.

Роман по характеру своего восприятия может быть рассчитан на несколько суток чтения без того, чтобы нарушалась относительная цельность восприятия литературного образа. Театральный спектакль рассчитан на непрерываемое единство художественного восприятия и потому ограничен во времени. Таким образом, роман дает более развернутую и многостороннюю характеристику изображаемого. Не случайно, например, факт: когда МХАТ инсценировал «Анну Каренину» Л. Толстого, он вынужден был отказаться от ряда существенных для развития идеи романа сюжетных линий — например, от линии Кити и Левина.

При всем этом наглядная целостность воспроизводимых актерами событий, непосредственное обращение к большим массам народа, присутствующим на спектакле, делают театр синтетическим искусством, обладающим огромной силой эстетического воздействия, способным эмоционально захватить и заражать своими идеями зрителя. Одна из причин такой действенности спектакля заключается в том, что он воспринимается зрителем в самый момент творения. Исполнение пьесы, подобно исполнению музыки и танца, захватывает нас помимо всего прочего и тем, что мы непосредственно присутствуем при создании искусства.

Сценическое действие как средство раскрытия содержания в театре обуславливает все специфические особенности этого вида искусства. В органическом сценическом действии раскрывается содержание спектакля. Конкретные действия на сцене необходимы для подлинного глубокого выявления характеров действующих лиц, их отношений. Идея театрального произведения, спектакля вырастает именно на почве сценического сквозного действия. Это, как правило, не отвлеченная, абстрактная идея. Живые, конкретные персонажи, действующие лица спектакля борются или за нее, или против нее. В борьбе рождается утверждение идеи, ее торжество.

«Драма,— говорил Л. Н. Толстой,— должна, вместо того чтобы рассказать нам всю жизнь человека, поставить его в такое положение, завязать такой узел, при распутывании которого он сказался бы весь»⁷⁴.

«Ревизор» Н. Гоголя, «Живой труп» Л. Толстого, «Егор Булычов и другие» М. Горького, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Шторм» В. Билль-Белоцерковского — все это образцы того, как действительность может быть выражена через судьбы отдельных людей в такие моменты их жизни, когда человек раскрывается весь, во всем содержании его внутреннего мира, во всей полноте своих социальных интересов. Николаевская чиновничья Россия обнажается во всех своих «красотах» в «Ревизоре»: необыкновенная, анекдотическая случайность, непредвиденное происшествие порождают такие столкновения, такую борьбу действующих лиц, в которой каждый из персонажей разоблачает себя и других до конца. Ханжество, лицемерие, ложь светского «цивилизованного» общества, комедия царского суда, «срывание всех и всяческих масок» — в «Живом трупе» (здесь также на материале «случайного» стечения обстоятельств, жизненного парадокса вскрываются до конца характеры героев). Революция, обнажившая и изменившая человеческие отношения, конкретный человек, его судьба, его жизнь — вот круг проблем таких пьес, как «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие», «Бронепоезд 14-69», «Шторм».

Театр, подчиняясь законам сцены, диктует драматургии единство действия, целенаправленность, компактность раскрытия содержания.

Основные требования, предъявляемые к драме: актуальность, сюжетность, насыщенность действием. «Пьеса — драма, комедия,— писал Горький,— самая трудная форма литературы,— трудная потому, что пьеса требует, чтобы каждая действующая в ней единица характеризовалась и словом и делом самостоятельно, без подсказываний со стороны автора... Действующие лица пьесы создаются исключительно и только их речами, то есть чисто речевым языком, а не описательным»⁷⁵.

Особенности театрального искусства требуют, как мы говорили, от драматургии (литературной основы театра) особых форм раскрытия содержания: действенности, сжатости, яркого и стремительного раскрытия характеров, острого конфликта, а также богатства языковых характеристик персонажей, живости, жизненной правдивости и непосредственности их реакций на свершающиеся по пьесе события. Идея пьесы (спектакля) должна рождаться в действии, в борьбе, в процессе выявления и становления человеческих характеров в спектакле.

Подчинение основному сквозному действию, идее — сверхзадаче спектакля — охватывает всех его участников: актеров, режиссера, театрального художника, композитора и др.

Как актерское искусство, так и все другие виды творчества, находящиеся на службе у театра, независимо от их места и роли в спектакле, существуют в театре ради вскрытия основной идеи произведения, наиболее глубокого воплощения его содержания. Живопись и музыка в театре (так же как литература, драматургия) только тогда органически включаются в искусство театра, углубляют его и помогают ему, когда они подчиняются законам спектакля, законам действенного раскрытия содержания. Не быть самостоятельными видами искусства, спорящими с искусством драматурга и актера, а всячески помогать пьесе, актерскому исполнению, дополнять его, создавать для него наиболее благоприятные условия — такова задача живописи, архитектуры, музыки, танцев в театральном искусстве. Композитор и художник в театре (так же как и актер) не самостоятельные творцы: они сообща создают одно единое художественное произведение.

Основным, определяющим главную специфику театра является искусство актера, раскрывающего, доносящего до зрителя драматическое произведение. От этого — все особенности театра, его отличительные черты.

Актер не может творить в одиночку, он крепко связан со своими товарищами — партнерами, зависит от них так же, как они, в свою очередь, зависят от него. Каждый отдельный художник в театре силен только вместе со всем коллективом. Искусство театра в этом отношении напоминает музыкальное исполнительское искусство; театральный творческий организм — то же, что организм оркестра: его художественная сила в ансамблевости, в коллективности, во взаимосочетании художественных средств и дарований. Это не означает, что единственный актер не существует как художник. Он может солировать, высказываться языком своего искусства так же, как солирует отдельный музыкант. Количество участников спектакля может колебаться от нескольких человек до значительного числа исполнителей. Но независимо от их числа произведение театрального искусства — спектакль — рождается всегда как результат коллективных усилий многих творцов.

В творческий ансамбль спектакля входят не только актеры. Режиссер-постановщик, театральные художники и композитор являются сотворцами спектакля. Но в момент непосредственного представления, непосредственного общения с публикой их творческий труд воплощается и выявляется, прежде всего, через актерское искусство. Своими средствами они как бы «поддерживают» его игру.

Актер сочетает в себе одновременно качества творца и исполнителя. Природа сценического действия диктует для театра неразрывность такого сочетания. Специфика актерского мастерства качественно отличается от мастерства художников других видов искусства. Писателя, живописца, архитектора, му-

зыканта при всех качественных различиях их искусств объединяет то, что каждый из них работает над определенным объективным по отношению к нему, отчужденным лично от него самого материалом.

Тот материал (форма воплощения), который обрабатывает актер, из которого он лепит свои художественные, типические образы,— он сам как человек, как личность.

В сценическом образе налицо органическое единство содержания искусства (показ человеческих жизней), творца-исполнителя (человека-актера) и материала творчества (способа воплощения-выражения). Это единство нерасторжимо, полно, почти тождественно. В нем специфика актерского мастерства.

Основная задача мастерства, стоящая перед актером при создании очередного образа,— задача *перевоплощения*. Актер и созданный им сценический образ, несмотря на их относительное различие или даже полную противоположность, должны быть крепко связаны в момент спектакля. Образ существует только благодаря актеру, персонифицированный в актере, он может зажить полной и богатой жизнью только с помощью актера, только с помощью его живых, человеческих возможностей. Он существует на сцене благодаря актеру; через актера как человека он обретает свою объективную сценическую реальность.

Непосредственность общения актера-творца со зрителями порождает ряд особенностей актерского искусства и творчества. Встречаясь от спектакля к спектаклю с новыми и новыми массами зрителей, актер неизбежно должен каждый раз заново повторять свой творческий процесс. Творческий процесс актера включает в себя не только задачу первоначального создания образа, но также необходимость его постоянного обновления на каждом из спектаклей.

В этом — еще одна качественная особенность актерского искусства.

Данная выше характеристика особенностей художественного языка театрального искусства основана главным образом на анализе театра драмы, или драматического.

Наряду с театром драматическим, включающим в себя жанры трагедии, собственно драмы и комедии, получила свое развитие такая разновидность театрального искусства, как театр музыкальный. Его особенностью является то, что музыка в спектакле занимает не подчиненное, а наряду с актером ведущее место в создании образа спектакля. Музыкальный образ последовательно развивается, пронизывая собою весь спектакль. Актером становится певец, органически сочетающий пение с собственно актерской игрой.

Музыкальный театр не менее древен по своему происхождению, чем театр драматический. Более того, на ранних этапах

своего исторического развития, например в древней Греции V в. до н. э., театральные спектакли были широко насыщены пением и музыкой.

Классическая античная трагедия и комедия, содержали в себе все черты музыкального спектакля. Важное значение имел хор, игравший роль то коллективного действующего лица, активно участвующего в развитии конфликта, то комментатора развертывающейся на сцене борьбы. Актеры напевно декламировали свои роли, переходя в кульминационных моментах развития действия к пению. Однако музыкальное сопровождение не приобретало еще характера ведущего элемента спектакля. Лишь постепенно, по мере формирования и развития собственно драматического театра, не связанного с музыкой, основанного на полном раскрытии всего богатства драматического диалога, смыслового богатства и психологической выразительности человеческой речи и мимики, обособляется и театр музыкальный в полном смысле этого слова. Для этого в первую очередь было необходимо, чтобы искусство музыки достигло высокой степени совершенства. Только тогда, когда инструментальная музыка подымается до создания произведений, раскрывающих сложный мир драматических переживаний человека, выражающих сложные перипетии борьбы противоборствующих сил, создаются предпосылки для такой зрелой и высокой формы музыкального театра, как опера. Опера отличается широтой охвата жизни и посвящена обычно значительным событиям исторического характера, героям народного эпоса или основным конфликтам в обществе, в нравственной жизни личности («Иван Сусанин» Глинки, «Хованщина» Мусоргского, «Садко» Римского-Корсакова, «Евгений Онегин» Чайковского, «Алеко» Рахманинова). В этом отношении она аналогична в известной мере трагедии. Оперетта же является по существу музыкальной комедией. Вместе с тем опера и оперетта, поскольку музыка в них играет не меньшую, а иногда и большую роль, чем драматургический текст, являются также разновидностью музыки как особого вида искусства. В этом отношении музыка оперы и оперетты занимает положение, подобное тексту драмы — он одновременно и основа драматического спектакля и один из родов художественной литературы — драматургии.

Особое место в зрелищных искусствах занимает балет, выросший на основе театрализации древнего искусства танца. В балете отсутствует драматургический текст. Речь выключена из балетного спектакля. Это, казалось бы, сужает широту охвата и познание всего многообразия явлений жизни в балетном спектакле. Однако это не совсем так. Безусловно, уплощаемый в образе балетного спектакля конфликт не может быть воспроизведен и осмыслен с такой же всесторонней конкретностью, как в драме или опере. Мысли, действия, чувства,

не выраженные в слове, естественно, воспринимаются в более общей и не столь логически исчерпывающей форме. Но зато единство музыки с музыкой движений танцующего сливают образ музыкальных переживаний с переживанием красоты образа человека в неповторимое художественное целое.

Театральное искусство имеет кроме охарактеризованных выше основных его форм и некоторые другие разновидности. Таковы, например, театр кукол, театр пантомимы, театр теней и т. д. Цирк в той мере, в какой он включает в себя художественные моменты, пользуется во многом средствами театрализации действия.

§ 10. Кино

Кино — не только самый молодой, но и наиболее массовый вид искусства. В. И. Ленин в беседе с А. В. Луначарским отметил, что «из всех искусств для нас важнейшим является кино»⁷⁶.

Действительно, кино, возникшее на глазах представителей старшего поколения наших современников, быстро стало самым массовым видом искусства. Познавательные, пропагандистские, художественно-воспитательные возможности кино исключительно велики.

Киноискусство сформировалось на основе возникновения соответствующих материально-технических предпосылок.

Только высокое развитие естественных наук, физики, оптики, техники сделало возможным появление сложной технологии и аппаратуры кино, разработку принципа и метода съемки и проецирования движущихся изображений, а позже и воспроизведения звуков, цвета, стереоскопического ощущения трехмерного пространства.

Вместе с тем концентрация населения в больших городах, объективная невозможность охватить сотни миллионов людей такими старыми массовыми формами искусства, как театр, делали развитие искусства кино общественно необходимым и неизбежным.

Подобно тому, как появление письменности, позже — печати неизмеримо расширило художественные возможности и круг воздействия художественного слова, так и способность кинопроизведения тиражироваться в сотнях копий, влиять одновременно на сотни тысяч и миллионы людей, сохраняя все художественные качества оригинала, сыграла огромную прогрессивную роль.

Кино в этом отношении не только явилось как бы новым видом изобразительного искусства (изображением, пришедшим в движение), но также и в большей мере расширило и видоизменило художественные возможности синтетических зрелищных искусств — театра, балета и других, стало качественно

новым видом искусства. Вместе с тем кино оказалось способным органически освоить многие особенности литературы, превращая повествование в систему наглядных, чувственно воспринимаемых образов.

Круг зрителей кинофильма во много раз превосходит круг зрителей спектакля. Многократно повторяемые сеансы фильма не отражаются на его качестве.

Существенной особенностью кино является своеобразное сочетание в нем изобразительного и зрелищного начал.

Если немое кино возникло из превращения неподвижного изобразительного образа в образ движущийся, развивающийся во времени, то появление звукового кино выявило природу кино как одного из синтетических видов искусства.

Перед глазами кинозрителя разворачивается цепь событий. Он видит актеров, действующих в определенной среде, он слышит их речь, воспринимает сопровождающую кинофильм музыку. Определенное событие раскрывается перед зрителем во всей полноте своих связей.

Вместе с тем, по сравнению с театром, кино, связанное у своих истоков с художественной фотографией и с цветной графикой (мультипликация), отличается тем, что если в театре перед зрителем непосредственно действуют живые люди — актеры, то в кино зритель видит лишь художественное воспроизведение этой игры актеров. Кино, в отличие от театра, обладает возможностью вводить в свой развивающийся образ воспроизведение существующего в действительности пейзажа и вообще реальной среды, в которой действует человек. Города, деревни, горы, оврага, леса — все разнообразие и богатство земли правдиво и художественно выразительно воспроизводится в кино. Зритель как бы идет вслед за героями фильма, встречается с различными людьми и, главное, свободно переносится из одного места действия в другое. Это безгранично расширяет возможности художественного отображения жизни в кино.

Основой кинопроизведения служит сценарий, являющийся (как и пьесы) в определенных условиях самостоятельным литературно-художественным произведением. Примерами подобного рода произведений являются киносценарии А. Довженко, Е. Габриловича, итальянских сценаристов-неореалистов и т. д.

Сценарист, в отличие от автора пьесы, свободен от многих ограничений сцены. Любое событие и явление, какой бы протяженностью во времени и пространстве оно ни обладало, доступно кинематографу, и его может касаться перо кинодраматурга. Сценой в кинематографе является весь мир, действие легко и свободно может двигаться во времени (в будущее и в прошлое) и в пространстве, могут быть показаны действия, происходящие в одно и то же время в разных концах мира. Для киносценария характерно не столько словесное, сколько зри-

тельное действие, зрительный образ-действие. Поэтому от эпоса его отличает большая концентрированность и сжатость действия, лаконичность речи героев.

Звуковое кино внесло существенные изменения в характер сценария, в нем появилась возможность пользоваться речевыми характеристиками героев, диалогами, дикторским текстом, песней и т. д. Однако этим не снимается вопрос о необходимости именно через зрительно движущийся образ отразить действительность. И с появлением звука в кино зрительный момент сохраняет свое ведущее значение.

Рожденный техникой, кинематограф на первой стадии своего развития активно ассимилировал средства, приемы выразительности других искусств, в первую очередь театра и литературы. Но дальнейший прогресс кинематографа привел к возникновению, открытию средств выразительности, специфических преимущественно для него. Одно из самых интересных и своеобразных среди них — монтаж.

В силу самой природы киноискусства соединение кусков (кадров) в единое целое является *технической необходимостью*. Ею и руководствовались пионеры кино, разбивая действие на эпизоды и объединяя их затем воедино. Но они не подозревали, что технический прием скоро станет для кинематографа *эстетической необходимостью*, выразительным средством. Это открыли их преемники.

Они обнаружили, что осмысленное, целенаправленное сопоставление кусков оказывается не простой суммой, а порождает новое качество. «Это качество, — писал С. Эйзенштейн, один из создателей современной теории монтажа, — состояло в том, что два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество»⁷⁷.

В настоящее время (и прежде всего благодаря трудам советских кинематографистов С. Эйзенштейна, А. Довженко, Вс. Пудовкина, Л. Кулешова и др.) разработана теория монтажа. Выявлены его драматургическая (идейно-смысловая) и изобразительные функции, его роль в ритмическом рисунке фильма, богатство типов монтажа (*ассоциативный*, т. е. основанный на образных сравнениях, *прямой*, дающий естественную последовательность событий, и *параллельный*, сочетающий воедино разновременные события).

Специфическим средством киновыразительности является движущаяся кинокамера (съемки с движения). Благодаря этому приему рождается удивительный эффект сопереживания: вы мчитесь вместе с всадниками, то взмывая над ними, то падая под ноги лошадей; взлетаете на самолете — и земля как бы уходит из-под ваших ног; стремительно опускаетесь в колодезь шахты — и мимо вас в бешеном темпе проносятся

дстали шахтного ствола, над вами быстро уменьшается клочок неба.

Кинематограф предъявляет ряд специфических требований к режиссерскому и актерскому искусству, традиции которого выработаны были в течение длительной истории театрального искусства. Эти традиции наследовал кинематограф, преобразовав их сообразно своей специфике.

Актер в кино, в отличие от театрального актера, работает вне непосредственного контакта со зрительной аудиторией.

Режиссура фильма, помимо организации актерской работы, предполагает и определенное «киновидение» каждого эпизода будущей картины, и выбор планов, и умение монтировать заснятые кадры, и много других, не свойственных театру особенностей.

Следует подчеркнуть, что при всех преимуществах кино перед театром именно тот факт, что в кино зритель видит изображение актера, а не самого актера — живого человека, создающего на глазах зрителя художественный образ героя пьесы, говорит о том, что кино не может заменить театра. Появление кино, расширив возможности зрелищных искусств, не вытеснило театра, ибо особое эстетическое наслаждение, которое вызывает непосредственное общение зрителей с актером, ощущением художественной неповторимости именно данного спектакля — характерное художественное достоинство именно театра.

Важную роль в эстетическом восприятии кинофильма играет собственно зрительное восприятие, но изобразительный момент в кино специфичен по сравнению с живописью.

В живописи возможно длительное созерцание изображения определенного события, которое не изменяется на глазах у зрителя, постоянно находится перед ним. Зритель поэтому может сосредоточиться на восприятии сложнейших цветовых отношений, нюансов переданной формы. Возможности передачи всего живописного богатства действительности, наделения цвета тончайшими оттенками, психологической выразительностью в живописи почти безграничны.

В кинофильме же образ, при всех его больших изобразительных достоинствах, воспринимается в движении, в развитии. Длительное и сосредоточенное рассматривание всех живописных оттенков изображения, данных в постоянных, так сказать, статических взаимоотношениях, просто невозможно. Оно вызывает остановку действия и тем разрушает цельность киноспектакля.

Введение цвета в кино усилило живописную выразительность его образов. Это, однако, не должно приводить к подражанию всему цветовому богатству живописи, ибо современный уровень цветной фотографии не дает возможности кино сопер-

пичать с живописью. Непонимание этого приводит цветное кино либо к известной грубости и лубочной аляповатости, либо к нарочитой стилизации и т. д. Более того, при любом уровне развития цветной фотографии характер использования цвета в кино и в живописи будет несколько различным. Следует иметь в виду своеобразную «светоносность», полупрозрачность цвета на экране и в особенности то, что цвет в кино, как и весь образ кинофильма в целом, воспринимается в его движении, развитии и не может служить предметом длительного созерцания, как в живописи.

Капитализм, создав технические предпосылки кино, вызвав к жизни появление общественной потребности в нем, не смог, в силу своей антинародной и реакционной природы, развить кино как подлинно народное искусство, насыщенное глубоким идейным содержанием. Эстетические, идейно-воспитательные возможности кино не получили полного развития в капиталистической культуре.

При капитализме кино превратилось в предмет частнособственнической наживы, в одну из отраслей частнокапиталистического производства. Естественно, что в капиталистическом мире реакционеры часто используют искусство кино для одурманивания масс, как орудие клеветнической агитации против идеалов гуманизма и прогресса.

В противовес этому зарубежные прогрессивные мастера кино, опирающиеся в своей работе на опыт советского кино, на поддержку демократических общественных организаций, создают произведения, глубоко правдивые и высокохудожественные. Если прогрессивное кино в капиталистическом мире и не в состоянии сломить господство империалистических киномонопольей, все же именно в нем находят свое утверждение идеи демократической культуры, решаются вопреки всему большие художественные задачи. Таковы, например, фильмы передовых мастеров итальянского и французского кино.

Советское кино, имеющее славные традиции, является искусством подлинно народным; оно обладает могучим идейно-художественным воздействием на массы.

Зародившись в годы гражданской войны, советское кино, несмотря на слабость своей тогдашней технической базы, заняло уже с середины 20-х годов по своим идейно-художественным качествам ведущее место в мировом искусстве. «Броненосец «Потемкин»» Эйзенштейна, «Мать» Пудовкина приобрели значение классических произведений. Подлинная народность, высокая идейность, эпическая широта охвата жизни, великодушное чувство специфических возможностей художественного языка кино — характернейшие черты советской кинематографии. Советская кинематография развивается как искусство многонациональное. Об успехах киноискусства народов СССР свидетельствует широкое развитие кинопромышленности в

республиках, выдвижение ряда крупных мастеров, таких, как Довженко, Чиаурели, Бек-Назаров и др.

По мере успехов строительства социализма развивалось и советское кино. Все разнообразнее становились его жанры, все богаче и разностороннее становилось его жизненное содержание. Достаточно вспомнить хотя бы такие произведения, как «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Юность Максима», «Депутат Балтики», «Ленин в 1918 году», «Щорс», «Веселые ребята», фильмы, посвященные Отечественной войне, «Летят журавли», «Сорок первый», «Тихий Дон», «Судьба человека», «Коммунист» и многие другие, чтобы стал ясен тот высокий уровень, который достигнут советской кинематографией.

Отметая всяческие чуждые эстетике советского человека чужеродные влияния, советское кино идет по пути все более всестороннего и яркого раскрытия всего богатства и многообразия дел, дум и чаяний советского человека.

По пути реализма и народности искусства развивается и молодая кинематография стран социалистического лагеря.

Задачи всестороннего отражения жизни во всех ее аспектах определяют возникновение в кино целой системы отдельных жанров и форм. Известное значение имеет и техническая сторона дела. Так, в зависимости от художественно-технических средств создания и воспроизведения фильмов, кино делится на черно-белое и цветное, плоское и стереоскопическое, узкое, широкоэкранное и стереофоническое; особым типом кинематографа является синерама.

В кино существуют следующие роды, или формы: художественный, документально-хроникальный, научно-популярный и учебно-научный фильмы. Кино более, чем другие виды искусства, приходит в соприкосновение и взаимодействие с наукой. Это особенно проявляется в научно-популярных, научно-технических, учебных кинокартинах.

В. И. Ленин в 1922 г. в беседе с Луначарским подчеркнул необходимость развития в советской кинематографии различных видов и жанров кино: «образная публицистика» (документальные фильмы), «образные публичные лекции по различным вопросам науки и техники» (научно-популярные и учебные фильмы), «художественная пропаганда», «в форме увлекательных картин, дающих куски жизни и проникнутых нашими идеями»⁷⁸.

Художественный кинематограф делится на ряд жанров: киноповесть, кинодрама, кинотрагедия, кинокомедия, киносатира, приключенческий фильм, фильм-сказка, художественно-фантастический, историко-революционный, историко-биографический, исторический фильмы. Особого разнообразия жанровой системы киноискусство достигло после создания звукового кино. Система жанров в кино отражает своеобразное место кино, одновременно близкого и театру и в какой-то мере литературе.

Кино в современном своем состоянии знает такие жанры, как большой художественный кинофильм, могущий принять как форму кинодрамы («Бесприданница» по Островскому), так и форму широкого эпического полотна (киноэпопеи «Броненосец «Потемкин»», «Чапаев», трилогия о Максиме). Близка к киноэпопее и киноповесть, берущая, однако, в основу создания киноспектакля определенный законченный в себе эпизод. Особым жанром является кинокомедия («Трактористы», «Веселые ребята», «Карнавальная ночь» и т. д.). Своеобразные жанры имеются в документальном и научно-популярном кино. Так, в научно-популярном кино такими жанрами являются научно-популярный очерк, сюжетный фильм, пропагандистские и агитационные фильмы, фильмы об искусстве.

Особое место занимают кинофильмы, популяризирующие лучшие произведения советского театра. От них следует отличать кинофильм, в основу сценария которого положен текст какого-либо драматургического произведения.

В первом случае мы имеем дело с художественной репродукцией театрального спектакля, во втором — с оригинальным художественным произведением, так сказать, киноспектаклем, использующим все своеобразные художественные возможности киноискусства.

В такой разновидности кино, как художественный мультипликационный фильм, основу составляет зрелищное использование сценария художником, графиком или живописцем. В мультфильме собственно изобразительный момент, эстетическое наслаждение мастерством изображения действующих в фильме героев, приобретает решающее значение. И все же в кино, как и в театре, идейная основа фильма, общий характер его жизненного содержания определяются драматургическим текстом, выступающим в специфической форме сценария.

От «великого немого» — к звуковому кино, от звука — к цвету, к стереоскопии и стереофонии широкоэкранного кинематографа, к синераме — все это этапы не только повышения технической оснащенности, но и расширения художественных возможностей кинематографа.

* * *

Выше мы рассмотрели некоторые особенности основных видов искусства, чтобы показать многообразие художественной культуры, широчайшие возможности ее в охвате жизни, в идейном воспитании людей. Но художественная деятельность не ограничивается только названными родами творчества. Искусство проникает в жизнь многообразно; общественная практика рождает все новые его формы.

Так, например, художественными моментами насыщены многие массовые народные празднества — демонстрации, фе-

стивами, карнавалы, спортивные парады, даже те или иные бытовые обряды (например, свадьбы и т. д.). В них имеются элементы и музыкального, и театрального, и изобразительного, и танцевального творчества, чаще всего осуществляемые в порядке самодеятельности самими участниками. Но в целом это особый род художественного творчества, условно могущий быть названным массовым действием.

С другой стороны, такие технические средства, как радио, телевидение, таят в себе возможности рождения новых видов искусства. Уже сейчас радио и телевидение не только служат для репродуцирования существующих произведений литературы, музыки, кино, театра, но и формируют новые, своеобразные жанры — радиопостановки, спектакли для телевидения и т. д.

Наша эпоха, с ее бурным ростом эстетических потребностей народа, с развитием все новых и новых технических средств, несомненно будет постоянно преобразовывать и совершенствовать традиционные виды искусства, рождать новые, доселе невиданные. В этом одно из условий расширения и обогащения народной художественной культуры эпохи социализма.



РАЗДЕЛ

IV

РЕАЛИЗМ

§ 1. Художественный метод



решении вопроса о природе и границах художественного метода существуют две крайности: одни ученые и критики сводят метод к сумме приемов, другие трактуют это понятие настолько расширительно, что оно утрачивает всякую специфику и определенность.

С первой крайностью связано догматическое требование стилового единства искусства социалистического реализма, мешающее развитию творческой инициативы, развитию разнообразных форм и стилей в соответствии с индивидуальными склонностями и вкусами художника. В свою очередь расширительная трактовка художественного метода порождает либо отождествление социалистического реализма с мировоззрением, либо неопределенность идейно-эстетических принципов и критериев. В обоих этих случаях догматическая тенденция теснейшим образом переплетается с тенденцией ревизионистской.

Опыт современной идейной борьбы в области искусства показывает, что противники социалистического реализма то сужают его до нормативного кодекса искусства, чтобы низвергнуть под флагом борьбы с догматизмом, то беспречно расширяют его идейно-эстетический диапазон, чтобы подорвать изнутри.

Актуальность вопроса о природе и границах художественного метода определяется не только задачами современной борьбы за социалистический реализм. От решения этого вопроса во многом зависит развитие искусствоведческой и литературной науки, изучение и использование художественного наследия.

Как известно, Энгельс называл диалектику аналогом действительности. Хотя проблемы художественного метода и не могут рассматриваться по прямой аналогии с философией, определение Энгельса имеет большое значение и для эстетики.

В нем выражена глубокая материалистическая мысль о зависимости метода от реальной действительности, о диалектическом соединении в этом понятии объективного и субъективного начал.

Только идеалисты могут считать метод субъективной категорией, сводом правил, произвольно создаваемых человеческим умом. В противоположность идеализму материалистическая эстетика утверждает определяющее влияние реальной действительности на все области и формы познавательной деятельности человека, в том числе и на художественное творчество. Действительность дает искусству не только предмет художественного освоения, но и реальную основу формирования и развития художественного метода. И естественно, что многообразие художественных методов, известных по истории искусства, всегда имеет опоры в реальной действительности, а своеобразие каждого из них начинается с особенностей и своеобразия предмета искусства, жизненной практики и опыта, породивших данный метод.

Эта зависимость метода от художественно осваиваемой действительности остается перушимой даже в тех случаях, когда сам художник отрешивается от действительности и настойчиво утверждает суверенные права творческой фантазии.

В выступлении А. А. Жданова на Первом Всесоюзном съезде советских писателей говорилось о романтизме, который «изображал несуществующую жизнь и несуществующих героев, уводя читателя от противоречий и гнёта жизни в мир несбыточного, в мир утопий»¹. Казалось бы, в применении к такому искусству и речи быть не может о влиянии предмета изображения на метод изображения; ведь весь пафос его заключается в уходе от действительности, в «абсолютном» освобождении фантазии художника. А между тем и у субъективистского искусства есть свой предмет, влияющий на поэтику этого искусства, на способы и принципы художественной типизации.

Для художника-субъективиста процесс художественного творчества — это процесс «самовыражения» индивидуалистического сознания, устранившегося от действительности. Такой художник бежит от противоречий жизни; в фантастических образах несуществующих героев он воплощает смятение духа, особенности сознания, романтически отвергающего реальную современность. Надо ли говорить, что эти особенности порождены определенными общественными отношениями и связаны с определенными позициями художника в социальной и идейной борьбе.

Известно, что в своем познании мира человек зависим от практики: в процессе практической деятельности, в том числе и художественно-творческой, он постигает явления реальности,

ее факты и свойства фактов, закономерности и тенденции развития.

Общественная практика человека разнообразна, богата жизненными формами и проявлениями. Тут даже в пределах одной страны и одной эпохи нет и не может быть одинаковости, порождающей «единый поток» художественного мышления. Скажем, уроки общественной практики буржуа во многом прямо противоположны урокам пролетария. Это наиболее очевидные антагонистические противоположности. А между ними и рядом с ними — великое множество различий, с неизбежностью отражающихся в искусстве. Таким образом, не только разнообразие реальной действительности, но и разнообразие практики, опыта является основой разнообразия искусства.

Различия, свободные от классовых противоположностей, остаются и в социалистическом обществе. И здесь в творчестве разных художников отражаются разные стороны и грани общественной практики народа, жизненного опыта самих художников. Но поскольку эти различия не порождают социальных столкновений, а остаются в пределах марксистско-ленинской идеологии, в социалистическом обществе исчезает объективная почва для борьбы разных художественных методов. Социалистический реализм становится идейно-эстетической платформой, объединяющей всех художников, отдающих свое искусство народу, строящему новую жизнь.

В связи с влиянием общественной практики на искусство встает вопрос о роли личности художника в формировании и развитии художественного метода.

Материалистическая теория познания учит, что человеческое сознание, отражая реальную действительность, дает нам субъективный образ объективного мира. Связь, соотношение образа и отражаемого им предмета — момент исключительно сложный и диалектически противоречивый. Всякая измена диалектике, всякая односторонность в этом вопросе ведут к уступкам идеализму и метафизике. Отождествление образа и предмета снимает гносеологическую проблему отражения реальности в человеческом сознании: при таком отождествлении искусство начинает требовать признания своих произведений за действительность — и тогда зависимость художника от действительности оказывается призрачной, ибо он как бы становится ее демиургом. С другой стороны, раздувание субъективности образа, его несхожести с предметом ведет к агностицизму, в искусстве — ко всякого рода формалистическим концепциям, подрывающим познавательную природу искусства.

Только диалектическое единство субъективной и объективной сторон в познании дает человеку путь к правильному пониманию действительности. С точки зрения диалектики, в любом образе, в том числе и образе художественном, есть идущее от объекта, от предмета и есть «привнесенное», идущее —

если говорить об искусстве — от художника. Художественный образ отражает не только свой предмет, но и взгляды, мироощущение живого, конкретного человека, сына своего времени, выразителя определенных социальных интересов и индивидуальных стремлений. Художник, как человек общественный, неизбежно вносит в произведение дух, черты и влияния своего общества и времени и вместе с тем — свою душу, свою индивидуальную способность ориентировки в мире и воздействия на него. Он не фотоаппарат, автоматически фиксирующий увиденное, а живой человек со своими помыслами и чувствами. Он познает и изображает в первую очередь то, что имеет для него первостепенный жизненный интерес, в чем он видит существо и своеобразие изображаемого явления, чем он надеется передать свое видение жизни, ощущения, мысли читателю, зрителю или слушателю.

Эти общие принципы художественного освоения мира определяют соотношение художественного метода и реальной действительности. Метод по-своему отражает действительность, но он не является механическим повторением ее закономерностей. Ведь он не существует в самой реальности как нечто готовое, а создается — под влиянием все той же действительности — в сознании человека. В процессе формирования и развития метода определяющая роль реальной действительности соединяется с влиянием мировоззрения художника, его идейных и социальных устремлений, с влиянием традиций и опыта уже существующего искусства и других форм общественного сознания.

Художественный метод воплощает в себе не только закономерности эстетического отношения к действительности, но и принципы, законы создания образа, художественно-творческой деятельности человека. Человек, любующийся красотами Армении, не думает о художественном методе, он в нем не нуждается. Мартиросу Сарьяну, изображающему эти красоты, нужен метод. Художественный метод заявляет себя в процессе творчества даже в тех случаях, когда художник этого теоретически не сознает: его эстетические идеалы и взгляды, особенности изображаемой им жизни непременно выразятся в определенных принципах художественного освоения реальности, совокупностью которых и образуется метод.

Художественный метод выражает диалектически подвижную взаимосвязь принципов и закономерностей художественного мышления; он отражает живые процессы, происходящие в действительности и — под ее определяющим влиянием — в человеческом сознании; он создается и формируется этими процессами.

Конечно, в искусстве могут быть попытки приложения к изображаемой жизни заданных способов изображения. Таких примеров история искусства знает немало. Но каждый из них

по-своему свидетельствует о том, что в таких случаях борьба художника с жизненным материалом приобретает очень драматические для художника формы. В процессе творчества художник неизбежно оказывается перед выбором: либо он станет на путь подлинно художественного воспроизведения реальной действительности и откажется от предвзятых мерок и заданных приемов, либо начнет обламывать, обтесывать действительность, приспособлявая ее к заданному приему, — в этом случае власть приема будет утверждаться за счет искусства, за счет художественной гармонии и эстетической силы произведения, всегда нерушимо связанных с верностью жизни.

В ходе развития реальной действительности и отражающего ее человеческого сознания художественный метод не может всегда оставаться равным самому себе. Формы эстетического отношения искусства к действительности и связанные с ними принципы типизации, соотношение объективного и субъективного, обобщения и конкретности в художественном образе, сама структура образа и произведения — все, что образует художественный метод, находится в постоянном движении.

Это не значит, конечно, что приход одного метода на смену другому предполагает полную замену ранее найденных способов и приемов художественного освоения реальности. Это не значит также, что противоборство разных методов всегда сопровождается полным взаимоотрицанием — до такой крайности не доходили даже романтики в борьбе с классицистами. Из истории искусства известно, что один и тот же прием может оказаться пригодным для художников разных направлений или одного и того же направления, но на разных этапах его развития. Но если не сами приемы (хотя и они не остаются неизменными), то по крайней мере их сочетания, формирующие художественный строй произведения, постоянно претерпевают изменения в ходе развития художественного метода и борьбы разных направлений. Старые приемы попадают в новые соседства и сочетания, а нередко и вовсе исчезают. Художественно осваивая новые факты реальности, эстетически реализуя новый опыт практики, в том числе и художественно-творческой деятельности, искусство создает образы и произведения, которые отмечены конкретно-историческим своеобразием форм и красок, соответствующих новому жизненному содержанию.

Все эти закономерности формирования и развития метода с особой отчетливостью проявляются в истории реализма. Художественная практика реалистического искусства с недопустимой другим направлениям ясностью и наглядностью раскрывает зависимость метода от реальной действительности. Задача художественного освоения действительности в реалистическом искусстве становится осознанной тенденцией, внутренним содержанием творческих исканий.

§ 2. Правда жизни

Художественное отражение правды жизни, реально существующей действительности — извечная особенность искусства, отвечающая его природе, его назначению и роли в человеческом обществе. Все значительное и ценное в искусстве самых разных художественных направлений связапо с этой его особенностью. Вне правды жизни нет истинного искусства.

Исследователи давно уже обратили внимание на то, что большие художники очень часто выходят в своем творчестве за рамки теоретических программ, которые они провозглашают как представители художественных направлений и школ. В стремлении полнее и глубже отразить реальную действительность и свои представления о ней, вмешаться в ход жизни, они не останавливаются перед разрушением или пересмотром любых норм и принципов, если ощущают в них помеху на пути художественного воплощения эстетически осознанных ими жизненных явлений, исповедуемых ими идей. При всем творческом своеобразии, которое тем ярче, чем талантливее художник, они похожи друг на друга свободой в обращении с эстетическими нормами. Речь идет, разумеется, не о волюнтаристском своеволии или анархии, а об умении быть чутким к правде жизни, подчинять ей эстетические принципы, ломать устаревшие, ограничивающие творчество, ради создания новых, более полно отвечающих новым задачам художественного освоения реальной действительности.

Под влиянием развивающейся жизни в творчестве больших художников нередко возникают противоречия между тем, что хотел сказать художник, и тем, что выражено в произведении. История искусства знает немало случаев несовпадения исходного замысла и реального результата, авторской оценки образов и их конкретно-исторического и объективно-эстетического содержания. И бывает так, что именно эти несовпадения, отражающие противоречия самой действительности, возвышают творчество больших художников над «ученической гармонией» их эпигонов и «правовверных» сторонников школы или направления.

Эпигоны более старательно следуют эстетическим программам, робко жмутся к принципу, превращая его в канон, догму, подчас жертвуя ради него какими-то существенными сторонами правды жизни. Достаточно сопоставить творчество, скажем, Мольера, Гюго и Бальзака с творчеством эпигонов классицизма, романтизма и критического реализма в той же французской литературе, чтобы понять всю силу указанных различий. Дело тут, конечно, не в одном только масштабе дарования. Ведь и сам этот масштаб проявляется прежде всего в глубине и широте постижения реальной действительности, в творчески свободном, жизненно-содержательном и мудром воплощении

эстетических принципов, в использовании таких приемов, которые умножают познавательную и эмоциональную силу искусства. В произведениях больших художников разных художественных направлений всегда мощно заявляет о себе правда жизни, которая выражена в формах, порожденных временем, социальной направленностью творчества, эстетическими склонностями и особенностями художника.

Все это и служит объективным основанием для широкого понимания реализма, распространяющего этот термин и на творчество некоторых из тех художников, которые в прошлом традиционно относились к романтизму, сентиментализму, классицизму и т. д. Стремление сторонников этой концепции объединить понятием реализм все лучшее, что было в искусстве прошлого, естественно и понятно: истинное искусство всегда отражает какие-то существенные стороны и закономерности жизни.

Однако объяснимость возникновения «широкой концепции реализма» отнюдь не означает, что она, эта концепция, единственно верна. В ней схвачены существенные особенности искусства, связанные с отражением в нем правды жизни. Но она же может породить отвлеченность, антиисторизм в понимании и трактовке реализма: эстетические особенности и критерии реалистического направления искусства XIX в. под ее влиянием переносятся механически на искусство всех времен и народов.

Вопрос о границах реализма выясняется и уточняется в ходе продолжающихся в советской науке дискуссий — очевидно еще не настало время подводить их итоги. Но и не подводя таких итогов, необходимо подчеркнуть непозволительность отождествления правдивого отражения жизни с понятием реализма как определенного конкретно-исторического метода или направления в искусстве.

При всех условиях правильное понимание реализма невозможно, если не отвергнуть грубых и вульгарных схем, делящих все богатое многообразие истории искусства на «реализм» и «антиреализм» без всякой дальнейшей дифференциации и исторической конкретизации.

Исследователь, который забывает о конкретно-исторических особенностях отражения жизни в искусстве разных эпох и направлений, почти неизбежно начинает «осовременивать» прошлое, перетаскивает в глубь веков новейшие представления о том, что такое реализм и что такое антиреализм. Нормы реализма XIX в. становятся для него всеобщими и обязательными критериями правдивости и значительности искусства, а идейно-эстетические конфликты в искусстве современности — трафареткой, с помощью которой он пытается определить содержание эстетических столкновений и противоречий в искусстве прошлого.

Между тем всегда необходим анализ конкретно-исторических различий в произведениях разных художников, в эстетике различных художественных направлений, течений и школ. Нельзя выискивать элементы позднейшего реализма XIX в. в античном искусстве, находить их в некоторых эпизодах и описаниях, раздувая их за счет определяющих и решающих особенностей мифологического искусства. При таком подходе к делу невозможно понять античную трагедию. В древности говорили: Эсхил изображал богов, Софокл — героев, Еврипид — людей; что же, считать творчество Еврипида явлением более значительным и более прогрессивным в эстетическом смысле, нежели творчество Эсхила? Как известно, Аристофан придерживался другого мнения и в своих «Лягушках» решительно высказывался за Эсхила; автора «Прометея» очень высоко ценил Маркс, назвав его в числе трех самых любимых своих поэтов. Да и вообще, безотносительно к прошлым оценкам, можно ли рассматривать искусство с точки зрения развития в нем «элементов реализма» в его позднейшем понимании, принося значение тех конкретно-исторических форм художественного выражения правды жизни, какие свойственны искусству разных веков и народов?

Точно так же неправомерно, по аналогии с декадансом в новейшем буржуазном искусстве, искать «антиреализм» в искусстве любой другой эпохи.

Искусство прошлого никогда не было социально и эстетически однородным. Так же как и в других областях общественной жизни, в нем шла ожесточенная борьба классовых интересов, идей, концепций. Силы социальной реакции, господствующие классы стремились использовать могущество искусства в своих целях, подчинить своему влиянию мастеров. Проводя своекорыстную классовую политику в области искусства, они нередко поднимали на щит произведения, эстетически незначительные, поверхностные, вовсе лживые по своему содержанию, но написанные в духе официальной идеологии; одновременно они старались либо исказить, либо замолчать произведения оппозиционные. Вспомним хотя бы, как охранительная критика 30-х годов XIX в. превозносила Кукольника и как она же принижала либо вовсе замалчивала Пушкина... Подобные факты нередки в искусстве не только России, но и других стран. И всюду история по справедливости обошлась с произведениями, значение которых искусственно раздувалось, — они забыты. Обращаясь к художественному наследию, мы обычно имеем дело с ценностями, которые уже прошли жесткий отбор.

Конечно, и подлинное искусство неоднородно в социальном и эстетическом смысле, но идейно-эстетическая борьба в нем происходила в неизмеримо более сложных формах, нежели это может быть представлено схемой «реализм-антиреализм».

Как уложить в названную схему, скажем, борьбу романтиков конца XVIII — начала XIX в. против классицизма? Ко времени, когда романтики подняли свой бунт, классицизм в основном уже изжил себя, его поэтика превратилась в оковы искусства. Ломая каноны классицизма, романтики делали прогрессивное дело. Но можно ли на этом основании считать классицизм проявлением антиреализма, а романтизм — утверждением реализма?

Да и в новейшем искусстве формула о реализме и антиреализме не может быть применена с обязательной всеобщностью. Подходя с подобной меркой к таким явлениям искусства, как творчество Врубеля и Ренуара в живописи, Неруды и Элюара в поэзии, Брехта и Пираделло в драматургии, мы в них ничего не поймем.

В истории очень много таких сложностей и загадок, требующих внимательнейшего анализа. Только конкретно-исторический подход к явлениям искусства, только диалектический их анализ могут открыть путь к правильному пониманию каждого из них. Только при таком подходе можно понять живой процесс художественного освоения мира, можно установить и общие закономерности искусства и конкретно-исторические особенности реалистического направления.

Стремление к правдивому отражению действительности отчетливо обнаруживается уже в изображениях зверей на стенах пещер первобытного человека; культовые их цели не исключают того, что в них воплощались черты натуры и представления первобытного человека о жизни, о силах в ней господствующих.

Точно так же в более позднем — мифологическом искусстве древних греков, при всей фантастичности сюжетов, натура, реальность играют огромную роль.

Известно, что любая фантазия конструируется из элементов реального, земного опыта человека. Греческая мифология, явившаяся предпосылкой греческого искусства, — не что иное, как «...природа и общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом в народной фантазии»².

Поскольку человек создавал богов по своему образу и подобию, мифологическое искусство наполнялось объективным, реальным содержанием — безотносительно к тому, какими понятиями руководствовался художник, изображая этих богов.

Но правдивость греческого искусства — не только в предметности его мифологических образов; оно правдиво еще и в том смысле, что отражало уровень, характер и строй мышления древних греков, в котором преломился большой исторический опыт народа. Греки верили в фантастику мифологии. Мифологические образы искусства воспроизводили жизнь такой, какой люди античного мира сами видели ее и понимали. Это

придавало внутреннюю гармоничность, жизненность и обаяние их художественным произведениям.

Известно, что в новое время человечество не раз обращалось к образам античной мифологии, античного искусства. Эти обращения приносили значительный художественный результат тогда, когда вызваны были конкретно-историческими условиями и потребностями больших общественных движений. Пример тому — культ античности в годы французской революции.

Когда же революция закончилась и настала пора практического утверждения буржуазного порядка, исчезли объективные условия, наполнявшие новым пафосом, новой правдой предания древних. Осталась одна инерция художественной моды, никому теперь ненужной и потому безжизненной.

В ходе своего развития искусство не только завоевывает новые высоты, но и несет невозвратные эстетические потери — тут нет равномерного и постоянного прогресса. В известном смысле искусство древней Греции так и осталось для человечества недостижимым образцом. А если мыслить большими историческими аналогиями, то, очевидно, то же самое придется сказать и о живописи Рафаэля и Рембрандта, и о трагедиях Шекспира, и о музыке Бетховена, и о романах Толстого...

Мысль о неповторимости великих образцов искусства прошлого неравнозначна мрачному пессимизму во взглядах на его сегодняшний день и завтрашние перспективы. Опыт истории подсказывает, что искусство в процессе «художественного освоения мира» создает все новые и новые эстетические ценности, отражающие какие-то новые стороны и грани действительности, выражающие особенности породившего их времени. Но важно подчеркнуть, что это — именно новые ценности, а не просто подновление и совершенствование старых образцов.

Преемственность искусства проявляется в творческом развитии традиций, предполагающем и разведку, и дерзость, а главное — чуткость к современности. Эпигонское повторение пройденного, даже очень виртуозное, подлинному искусству противопоказано.

Игнорирование многообразия художественных направлений недопустимо. В процессе художественного развития человечества не следует видеть только совершенствование все одного и того же творческого метода и, тем более, одних и тех же приемов. Такая догматическая схематизация ведет к нивелировке многообразных конкретных направлений в искусстве. На практике это приводит к тому, что начинают утверждать, будто хороши лишь те произведения искусства, которые похожи на классические достижения реализма XIX в., а все остальное — либо ценности второго сорта, либо явления, вовсе не заслуживающие внимания. Но ведь в реальной-то истории искусства

предсверы создавались не только реалистическими средствами, выработанными в новое время. И линия фронта между передовыми и реакционными явлениями искусства далеко не всегда проходила по границам художественных направлений.

В романтическом искусстве, например, тоже были разные потоки и тенденции, и романтики Байрон и Саути расходятся, пожалуй, даже больше, нежели тот же Байрон и такой «безусловный реалист», как Стендаль. Конечно же, эта линия проходила и внутри романтизма: передовые художники романтизма много сделали для повышения общественной роли искусства, для его развития — и не только потому, что они переходили на эстетические позиции реалистического направления.

Правдивое отражение объективной реальности, правдивое выражение передовых идеалов эпохи остается общим критерием для искусства разных времен и направлений. Но этот критерий предполагает эстетическую широту, конкретно-исторический подход к явлениям искусства.

В искусстве, как мы об этом уже говорили, бывают и такие явления, которые основаны на ложных законах, на принципах, враждебных правде жизни, самой природе искусства. В таких случаях суд критики должен быть непримирим и в отношении самих законов, поставленных над собой художниками. Что же касается подлинного искусства, то ясно, что каждого большого художника надо ценить не только за то, чем он похож на Толстого, Репина или Станиславского, но и за то, чем он непохож, и прежде всего за выражение высших духовных завоеваний своего времени.

Эти эстетические ценные «непохожести» есть и в средневековом искусстве, и в искусстве Возрождения, и в классицизме XVII—XVIII вв., и у просветителей. Важно только различать, где они, эти непохожести, имеют живую душу — органическое выражение правды жизни, соответствующее тому уровню ее понимания и видения, который добыт практикой человеческого общества в данную эпоху, и где они, эти непохожести, канонизируются, становятся модой, штампом, оковами для искусства, эстетической фикцией.

Конкретно-исторический подход к искусству начинается с внимательнейшего изучения объективных условий его развития, жизненных основ, определяющих зарождение, расцвет или упадок того или иного художественного направления. С этой точки зрения следует подчеркнуть, что стремление к правдивости, присущее самой природе искусства, далеко не всегда приносит одинаковые результаты.

При рассмотрении понятия метода уже говорилось о том, что определяющую роль в развитии искусства играет общественная практика. Практика определяет и уровень художественного освоения реальной действительности, и различия в подходе разных художников к явлениям жизни.

Следует особо отметить, что в ходе развития общественной практики освоение природы далеко не всегда сопровождается равными успехами в познании закономерностей и движущих сил общественного развития. История знает немало примеров, когда даже при сравнительно высоком уровне научных знаний о мире искусство не находило в себе сил пойти дальше иллюзий «социальной мифологии» или самых поверхностных зарисовок в раскрытии общественных отношений и классовой борьбы.

Вот один из таких примеров.

Рассматривая поэтическое творчество Карла Бека с его «напыщенно-слезливым социализмом» и «младогерманскими реминисценциями», Фридрих Энгельс писал в своей работе «Немецкий социализм в стихах и прозе»:

«Пока общественные противоречия не примут в Германии более острой формы, благодаря более определенному размежеванию классов и быстрому завоеванию политической власти буржуазией, в самой Германии немецкому поэту надеяться особенно не на что. С одной стороны, для него невозможно выступать революционно в немецком обществе, так как сами революционные элементы еще слишком неразвиты; с другой стороны, окружающее его со всех сторон хроническое убожество действует слишком расслабляюще, лишая его возможности подняться над ним, быть свободным от него и высмеивать его без риска самому вновь в него впасть. Всем немецким поэтам, у которых есть хоть какой-нибудь талант, пока что можно посоветовать только одно — переселиться в цивилизованные страны»³.

Опыт истории показывает, что к овладению реалистическим методом художник приходит тогда, когда его творчество становится эстетическим выражением мощных общественных движений, оплодотворяющих субъективные стремления художника к правдивости и глубине художественного освоения мира. Общественные движения наталкивают художника именно на те проблемы, которые значительны и важны. Они умножают силу художнического прозрения, открывают такие глубины жизненных противоречий, которые в другом, более «спокойном» состоянии общества не видны. Они выдвигают большие вопросы жизни, а иногда и дают на них ответы. Они придают художнику мужество и решимость не страшиться самых сложных и острых выводов, которые вытекают из увиденных им фактов.

Так, трезвый реализм, срывание всех и всяческих масок, протест против общественной лжи и фальши, все особенно — и черты творчества Льва Толстого связаны с тем, что он жил в эпоху русской революции и в своих произведениях отразил некоторые из ее существенных сторон. Показав, что мировое значение Толстого как художника, его мировая

известность как мыслителя и проповедника отражают по-своему мировое значение русской революции, В. И. Ленин глубоко раскрыл на примере Толстого взаимосвязь социальной практики, исторических условий жизни общества и развития искусства.

Стремление к правде рождает реализм тогда, когда возникают необходимые к тому объективные условия, соединяющие в себе определенный уровень знаний о мире, опыт классовой борьбы и общественного развития, художественные традиции самого искусства.

Реализм как художественный метод определенного направления не мог возникнуть сразу же в зрелых и совершенных формах — в порядке единовременного открытия какого-то гения. Историки искусства стольких художников называли основоположниками или создателями реализма, что сам этот «титул» по сути почти теряет всякое историческое содержание. Становление реализма, как направления — сложный исторический процесс. В науке имеется немало разногласий относительно его временных границ. Но, пожалуй, все сходится на том, что своего наивысшего развития, наиболее отчетливого и сознательного выражения реализм достиг в пору перехода от эпохи буржуазных революций к эпохе пролетарских революций, а еще точнее — в XIX в.

Классическое развитие реализма в прошлом столетии сопровождалось невиданным ранее ростом социальной содержательности его произведений.

Передовое искусство и до XIX в. часто выступало критиком отживших и отживающих форм жизни. Однако, признавая все значение, всю силу этой критики, нетрудно заметить ее слабости, связанные не столько с уровнем искусства, сколько с общественной практикой, с уровнем развития классовой борьбы. Даже в искусстве Возрождения, универсальном по охвату жизни, социально активном и целеустремленном, страстная борьба за человека, за безграничное развитие его способностей и возможностей оставалась несколько отвлеченной; она не опиралась на изучение и понимание конкретно-исторических условий и сил, от которых зависит осуществление гуманистического идеала. А между тем силы, враждебные гуманизму, все более властно заявляли о себе, и в искусстве Возрождения постепенно нарастают трагические ноты. Оно не изменяет своему жизнелюбию, но, все больше «трезвея», переходит от ничем не омраченного воспевания земных радостей к изображению трагедии гуманизма.

В иных исторических формах отвлеченность во взгляде на жизнь проявлялась и в искусстве просвещения. Руссо, например, осуждает феодальные порядки с позиций иллюзорного «естественного состояния»; другие просветители ставят современную им действительность перед судом разума. Но ведь вера

во всеислие разума, в социальное преобразование жизни с помощью просветительства — тоже иллюзия...

Реалисты XIX в. не только развенчивают иллюзии предшественников, но нередко показывают реальную судьбу своих собственных иллюзий, как это сделал Бальзак, рисуя непоправимый развал высшего общества, с которым он связывал свои политические и нравственные идеалы. Это не значит, конечно, что им становится доступным и ясным социалистический идеал, рожденный борьбой пролетариата, что они свободны от заблуждений, от ложных представлений о развитии общества. Но и в заблуждениях своих они не изменяют реалистическому методу. Противоречия в их творчестве и мировоззрении наполнены таким глубоким историческим и социальным содержанием, которое может быть понято только в связи с процессами революционного развития действительности, как отражение этих процессов (вспомним ленинский анализ «духовной драмы Герцена» и «кричащих противоречий» в творчестве Толстого). Общественные движения наполняют творчество выдающихся реалистов пафосом борьбы, глубокого познания жизни ради ее изменения. Поэтому их произведения приобретают огромное значение для выработки и утверждения революционных взглядов, научного понимания общественного развития.

Свою знаменитую статью «Л. Н. Толстой» В. И. Ленин заканчивает словами о значении наследства великого писателя для борющегося пролетариата. В наследстве Толстого, указывает Ленин, «есть то, что не отошло в прошлое, что принадлежит будущему. Это наследство берет и над этим наследством работает российский пролетариат. Он разъяснит массам трудящихся и эксплуатируемых значение толстовской критики государства, церкви, частной поземельной собственности... разъяснит массам толстовскую критику капитализма — не для того, чтобы массы ограничились проклятиями по адресу капитала и власти денег, а для того, чтобы они научились опираться на каждом шагу своей жизни и своей борьбы на технические и социальные завоевания капитализма, научились спланировать в единую миллионную армию социалистических борцов, которые свергнут капитализм и создадут новое общество без нищеты народа, без эксплуатации человека человеком»⁴.

Ясно, что при всем значении художественного наследия прошлых веков только критический реализм XIX в. мог дать материал для таких широких выводов и обобщений, непосредственно связывающих реалистическое искусство с освободительной борьбой и развитием революционной идеологии пролетариата. А это результат не только личной одаренности классиков критического реализма, но и торжества их художественного метода.

Сказанное о реалистическом искусстве XIX в. не означает, что оно во всех слагаемых превосходит художественные дости-

жения предшествующих эпох. Речь в данном случае идет не о сопоставлении художественных вершин, а о наивысшем развитии тех эстетических принципов, которые образовали в своей совокупности критический реализм, являющийся непосредственным предшественником реализма социалистического.

§ 3. Особенности реализма

Когда Бальзак в своем знаменитом предисловии к «Человеческой комедии» назвал случай величайшим романистом мира, французское общество — историком, а себя, писателя, — его секретарем, он сделал это не из ложной скромности, не в умаление писательских заслуг. Парадоксы Бальзака основаны на глубоком понимании им природы своего искусства, в котором великий романист видел не столько самовыражение художника, сколько самовыражение истории.

Реалистическое искусство не безлико, не автоматически. Как и всякое другое искусство, оно отражает представления художника о жизни. Но при реалистичности художественного мышления меняется соотношение субъективного и объективного начал в этих представлениях. Реалистический метод предполагает правдивое, конкретно-историческое отражение реальной действительности в художественных формах, эстетически выражающих ее объективные свойства, черты, закономерности, реалистичность художественного мышления самого художника. В правдивости, в объективности художественных изображений реализм видит путь к повышению социальной действенности и значимости искусства.

Есть в этом смысле большая разница в подходе к жизни между художником-реалистом и художником, тяготеющим к субъективизму, — будь то реакционный романтик, символист или современный модернист. Конечно, тут может быть много индивидуальных и социально-исторических оттенков, но в их пестроте существует одна общая тенденция.

Встречаясь с фактами и явлениями жизни, художник субъективистского склада спешит перевести их в область поэтических абстракций, истолковать на языке уже знакомых ему понятий. Он осваивает их в привычных и предвзятых формах, не давая себе труда исследовать и осмыслить все то новое, неожиданное, что таят в себе увиденные факты и явления. Точно так же не из жизни выводит он свои идеалы, которые являются порождением субъективных, априорных представлений о прекрасном и справедливом. Внешне свое критическое отношение к действительности субъективистское искусство иногда доводит до напряженного, даже болезненного драматизма, перед которым позиция реалиста по отношению к действительности

кажется более примирительной, менее бунтарской. Но это только внешне.

Когда художник-реалист говорит: «прекрасное — это жизнь», он не одобряет все сущее, не отказывается от идеалов и борьбы, от любви и гнева. Он только заявляет, что всем иллюзиям и отвлеченным мечтаниям о прекрасном предпочитает реальную жизнь с ее противоречиями и сложностями, радостью и горем, предпочитает в ней, а не в заоблачных высях фантазии творить красоту, искать пути к счастью. Он ищет источник прекрасного в самой жизни. Противопоставление абстрактного идеала отвлеченно воспринимаемой действительности его не привлекает. Встречаясь с жизненными явлениями и фактами, художник-реалист стремится изучить их со всех сторон, увидеть в общих контурах и деталях, в их взаимосвязи с другими, понять в движении, в развитии. Сам процесс художественного изображения или воплощения этих явлений и фактов становится для него процессом познания их сущности. Реалистический метод обостряет художнический слух и взгляд писателя, дает силу видеть, как общество «самораскрывается» в кипении противоречий, в борьбе классов, дает силу слышать «подсказы истории».

Это различие в подходе к предмету искусства полно значения. И не о разнице темпераментов тут идет речь: один терпелив, другой нетерпелив. В основе «нетерпения» художника субъективистского склада — уход от действительности. Он либо считает ее непостижимой тайной, либо бежит от нее в мир иллюзий и фантастики, либо «возвышается» над ней, чтобы жить «чисто художественными» интересами, вдали от «пошлой прозы» и беспокойств повседневности.

Даже тогда, когда художник-субъективист социально активен, его активность неизбежно приобретает волюнтаристский характер. Он использует искусство для конструирования произвольных представлений о жизни и навязывания их другим людям. Фридрих Ницше называл не более как прекрасной иллюзией мысль писателя о том, что он создает действительные характеры. Искусство, по Ницше, — это художественная стилизация, беззастенчивая перекройка вещей, переделка мира по воле и произволу «сверхчеловека» от искусства.

Субъективистское искусство, оставаясь враждебным реализму, может быть внешне реалистичным, правдиво воспроизводить те факты и явления жизни, которые привлекли внимание художника, те ощущения и переживания, которыми живет художник.

В мае 1957 г. журнал «Лондон мэгэзин» предложил девяти английским писателям анкету об отношении писателя к злободневным вопросам современной общественной жизни, к борьбе. Отвечая на вопросы анкеты, Стивен Спендер заявил, что участие писателя в современной борьбе еще не делает его

современным. Наоборот, в конечном итоге, именно эти конфликты отвлекают его от наиболее важных явлений его времени и, конечно, других периодов истории.

Какие же явления представляются Спендеру более важными, чем конфликты современной общественной борьбы? На этот вопрос он не дает прямого ответа. Но ответ с очевидностью вытекает из рассуждений Спендера об «особом сознании» писателя, о том, что писатель должен иметь дело только с той реальностью, которая лично ему близка. Ясно, что для писателя, отрешивающегося от общественной борьбы и ее конфликтов, наиболее близкой реальностью, наиболее важными явлениями времени становятся либо частности жизни, либо мысли и чувства, остающиеся в субъективистски замкнутом мирке личных переживаний.

Редактор «Лондон мэгэзин» Джон Леман пишет в передовой того же номера, что писатель должен откликаться на важные проблемы своего времени, но только тогда, когда это не политические события. Такое заявление — не случайный эпизод в развитии литературных взглядов Джона Лемана. В свое время, подводя «духовные» итоги войны с гитлеризмом, Джон Леман писал в «Нью-Райтинг» о том, что он и его единомышленники в годы войны «сохраняли за собой право быть критичными, быть парадоксальными, быть мрачными, когда требовался энтузиазм, писать о ползучей розе на стене сада и о зимородке на подоконнике, чувственной прелести любимой и о страшных минутных драмах детства и школьных дней и обо всем другом, не имеющем прямой связи с войной». При этом Леман пытался убедить читателя, что их «свободные» и «скептические» стихи были вызовом фашистскому конформизму. Но «бунт» индивидуалиста против фашистского конформизма по существу оставался безвредным для гитлеровцев. Когда писатель в условиях войны «принципиально» отказывался воспевать борьбу, все, что было связано с войной, он фактически дезертировал с поля боя. А дезертирство остается дезертирством независимо от того, совершается оно во имя свободы личности или из-за вульгарной трусости.

Вот и получается, что, хотя Джон Леман тщательно и достоверно описывал ползучую розу на стене сада и свои чувства, он не был реалистичен ни в передаче большой правды жизни, в ту пору связанной прежде всего с войной, ни в передаче чувств народа. Его индивидуалистические чувства никак не могли стать отражением народных чувств, народных представлений о том, что в жизни важно, а что является пустяком перед лицом великой трагедии войны!

Реалистичность художественного мышления проявляется не только в правдивости описаний, в правдивости передачи чувств: тут многое решается тем, что описывается, каковы передаваемые чувства, как оценивается изображаемый предмет. Реализм

предполагает тесную связь художника с жизнью, трезвый взгляд на жизнь.

Когда мы говорим о принципах реалистического искусства, речь идет, разумеется, не о всеобщей и обязательной норме, не о наборе качеств, одинаково присущих всем реалистам. Принципы и особенности реализма живут и развиваются в великом разнообразии конкретных проявлений, часто сложно, противоречиво. Эти проявления зависят от социальной позиции и мировоззрения художника, в них отражаются исторические и национальные черты художественной культуры, которую представляет художник, его индивидуальные склонности и вкусы и т. д. Ясно, что каждому художнику-реалисту присущи своя мера глубины и трезвости в понимании жизни, свой подход к проблемам ее художественного воспроизведения. Однако различия не исключают общности, позволяющей говорить о реалистическом направлении, о методе. Эта общность иногда проявляется очень полно и отчетливо, иногда приглушенно, иногда просто как тенденция. Но она реально существует, и ссылками на разнообразие проявлений нельзя закрывать дорогу к изучению реализма как определенного художественного направления.

Опыт и практика искусства показывают, что реалистический метод предполагает общественно-заинтересованное отношение художника к жизни, которое дает ему силу и умение быть разборчивым в изображении и оценке жизненных явлений, процессов, фактов.

Художник, который воспринимает жизнь созерцательно и живет «чисто» художническими задачами, не способен различать жизненные явления и факты по их общественной значимости: его интересуют преимущественно лишь «выигрышные детали». В его произведении незначительное явление может выйти на первый план, оттеснив явления и факты, более существенные, более важные для понимания закономерностей жизни. Художник реалистического направления, живущий общественными интересами, рассматривает факты и явления жизни с точки зрения практики, и она открывает ему, какие из них существенны, какие несущественны.

Сказанное, разумеется, не надо понимать в смысле ограничения тематики реалистического искусства лишь «важными», «существенными» фактами жизни. Тематический диапазон реализма, напротив, очень обширен и гибок. Но каков бы ни был предмет реалистического изображения, он рассматривается и оценивается с точки зрения художника, стремящегося понять закономерности и процессы исторического развития, воздействовать на его ход правдой и силой своих образов.

Идейность, принципиальная направленность реалистического искусства проявляется прежде всего в стремлении и умении художника глубоко показать увиденное, раскрыть его внут-

ренные импульсы и закономерности. Ведь правдиво показать то или иное явление, его природу и сущность, его место и роль в жизни — это значит занять по отношению к нему определенную позицию, вынести приговор. И когда художнику удастся глубоко раскрыть правду жизни, сущность изображаемого, тогда и рождаются произведения, которые обладают большой идейной силой и социальной действенностью даже без прямого заявления авторской тенденции: социальная и эстетическая оценка изображаемого выражена в них уже через само изображение.

В такого рода произведениях художник не подносит нам в готовом виде разрешение изображаемых им общественных конфликтов; идея художника вытекает сама по себе из воспроизводимых положений и действий, а не «высказывается» в авторских отступлениях и комментариях; восприятие произведения становится сложным, многоплановым — оно подобно интенсивному познанию самой реальности, которое никогда не уложишь в одну или даже несколько школьных формул.

«Утро стрелецкой казни» Сурикова и «Хованщина» Мусоргского воплощают в своем образном содержании острейшие конфликты народной жизни. И в том и в другом случае художник как бы возвышается над борющимися сторонами — он не прославляет гимном восхищения и не испепеляет гневной карикатурой ни одну из них. Но и в знаменитой картине Сурикова и в опере Мусоргского мы явственно ощущаем внутренний драматизм, напряжение событий, страсти и порывы, недоступные летописцам объективистского толка. Мы ощущаем и боль, и гнев, и восхищение, всю сложность и напряженность авторских эмоций, просветленных мудрой мыслью историка. Суриков и Мусоргский далеки от позиции человека, который творит, «добру и злу внимая равнодушно». Однако они не поддаются слабостям прекрасноречивых мечтателей, которые хотели бы соткать историю из одних только благих пожеланий. В их гениальных произведениях живет трезвость и умудренность народного взгляда на жизнь, на историю, взгляда, не допускающего ни сентиментальной расслабленности чувств, ни мизантропической истерии. В «Хованщине» и «Утре стрелецкой казни» воплощены реальный драматизм, реальная сложность истории, непохожей на «тротуар Невского проспекта». Реалистичность образной структуры этих произведений органически соединяется с беспощадной, суровой реалистичностью подхода художника к истории.

Развитие реалистического метода находится в прямой связи с утверждением народности в искусстве. Народ жизненно заинтересован в правде искусства, которая помогает ему знать жизнь и изменять ее. Этим и определяется объективно народное значение реалистических произведений искусства. В передовом реалистическом искусстве степень внимания художника

к тем или иным жизненным явлениям и фактам объективно определяется прежде всего их местом и важностью в жизни народа.

Огромное значение для понимания конкретных эстетических особенностей реалистического метода и художественного опыта реализма имеет известная формула Ф. Энгельса, содержащаяся в его письме к М. Гаркнесс:

«На мой взгляд реализм подразумевает, помимо правдивости деталей, правдивость воспроизведения типичных характеров в типичных обстоятельствах»⁵.

В искусствоведческой и критической литературе эти слова Энгельса иногда называют определением реализма. С такой расширительной трактовкой их значения вряд ли можно согласиться. Следует иметь в виду, что положение Энгельса высказано по конкретному поводу — при разборе повести М. Гаркнесс «Городская девушка» — и основывается на опыте эпических форм реализма, и прежде всего реалистического романа XIX в. Не следует забывать, что у Энгельса имеются и другие очень важные высказывания о реализме (например, в письмах М. Каутской и Ф. Лассалю). Правоммерно ли только одно из высказываний объявлять определением такого сложного явления, как реализм? Оно очень много дает для понимания особенностей реалистической повествовательной и драматической литературы, оно вполне применимо к реалистической живописи. И оно не всегда может открыть нам, что такое реализм в музыке, в архитектуре или в лирической поэзии.

Однако, хотя положение Энгельса и не может считаться всеобъемлющим определением реализма, оно в каждом своем элементе необычайно важно для нас, так как в нем гениально схвачены и обобщены существенные особенности реалистического метода, взятого в его наиболее «чистых», «классических» проявлениях.

Энгельс упоминает о правдивости деталей, как о само собой разумеющемся условии реализма. Это упоминание полно значения: детали — это прежде всего та конкретность образов, без которой нет искусства. Процесс художественного творчества не сводится к индивидуализации характеров или жизненных картин, взятых и понятых в своей отвлеченной типичности. В этом смысле даже сам термин «индивидуализация», столь часто употребляемый в критике, нельзя признать точным. Ведь его можно понять как «оживление» общего индивидуальными черточками и приметами. При таком толковании индивидуализации процесс создания образа приобретает сугубо рационалистическую двухступенчатость: сначала появляется понятие, идея, общее представление о типе, потом художник ищет им индивидуальные выражения — индивидуализирует общее. Реализм не терпит такой двухступенчатости. Художник-реалист постигает идею вместе с конкретными формами

ее жизненных проявлений. Реальные факты остаются для него исходной точкой художественного творчества даже тогда, когда он синтезирует типический образ. Типическое в реалистическом искусстве не существует отдельно от индивидуального, как «очищенная» сущность, взятая в ее логической отвлеченности: типическое — это существенное в явлениях и фактах, которое можно видеть в жизненной конкретности самих этих явлений и фактов. Только аналитическая мысль критика может обособить типическое от конкретных форм его существования и выразить в понятии — само искусство таких обособлений не терпит; оно любит конкретность жизненных коллизий, обстановки, характеров, оно остается конкретным в самых широких своих обобщениях.

На эту особенность искусства обратил внимание В. И. Ленин в своем известном письме Инессе Арманд по поводу плана брошюры для работниц.

Инесса Арманд, ратуя за свободу любви, противопоставляла «мимолетную страсть и связь» «поцелуям без любви» пошлых и пошленьких супругов. Ленин считает это противопоставление нелогичным: для популярной брошюры не лучше ли противопоставить мещански-интеллигентски-крестьянский пошлый и грязный брак без любви пролетарскому гражданскому браку с любовью. «У Вас, — продолжает свою мысль Ленин, — вышло противопоставление не классовых типов, а что-то вроде «казуса», который возможен, конечно. Но разве в казусах дело? Если брать тему: казус, индивидуальный случай грязных поцелуев в браке и чистых в мимолетной связи, — эту тему надо разработать в романе (ибо тут весь *гвоздь* в *индивидуальной* обстановке, в анализе *характеров* и психики *данных* типов)»⁶.

Ясно, что речь идет в данном случае не просто об одном из возможных решений романа, а о закономерностях широкого значения, действующих и в других жанрах и видах искусства. Искусство в этом смысле по-иному постигает общее, типическое, нежели публицистика: оно ценит «казус», «индивидуальный случай», тут весь «гвоздь» в индивидуальной обстановке, анализе характеров и психики данных типов!

Объективное значение этой закономерности тем более важно подчеркнуть, что в творчестве некоторых наших художников упорно прорывается — в полном противоречии с традициями реализма — тенденция искать прямые пути к монументальности и обобщению, минуя конкретность фактов, деталей, «индивидуальных случаев». Эта тенденция рождает исторические фильмы, похожие на плакат, поэмы и пьесы, в которых действуют отвлеченные «социальные схемы».

Опасна для реалистического искусства и другая крайность — слепое преклонение перед конкретностью, увлечение деталью ради самой детали, ради изобразительных эффектов

или каких-либо других «чисто» художнических задач и целей.

Классики реализма в отличие от позднейших натуралистов всегда знали, что любые детали и факты, взятые сами по себе, вне стоящих за ними истин и закономерностей, недостаточны для создания реалистического образа. Когда великие реалисты Флобер и Мопассан призывали внимательно изучать и изображать факты ради интересности и своеобразия самих фактов и деталей, они противоречили своей собственной творческой практике (величайшая конкретность, точность и выписанность деталей в их произведениях всегда таит в себе обобщения, за нею всегда открываются глубины жизни). Более того, некоторыми своими высказываниями о роли детали, о «методике наблюдения» они теоретически вооружали позднейших художников, в чьем творчестве кризис буржуазного реализма станет очевидным фактором.

Недаром современные проповедники упадочного буржуазного искусства используют некоторые идеи и высказывания Флобера для выступлений против реализма, против искусства, активно участвующего в народной жизни и борьбе. Так, ссылаясь на Флобера, Филипп Тойнби пишет, что детали, детали и еще раз детали — призыв всех великих писателей. В прямой связи с этим гимном в честь деталей находятся рассуждения Тойнби о том, что писатель должен искать во всем неисследованные элементы, открывать новое не потому, что оно лучше старого, а просто потому, что оно отличается от старого. Писатель, продолжает Тойнби, не должен обманывать себя тем, что он имеет какие бы то ни было обязательства по отношению к обществу. В соответствии с таким пониманием новаторства и конкретности искусства Тойнби поднимает на щит Джемса Джойса и Вирджинию Вульф, а кризис современного английского романа объясняет гибельным вторжением в литературу левых политиков с их «жесткой» доктриной социалистического реализма.

Так и идут рядом — призыв к изучению детали ради детали, к поискам нового ради нового и клевета на передовое реалистическое искусство. В этом соседстве есть своя историческая логика.

В подлинно реалистическом искусстве конкретность не является величиной самоценной и самодовлеющей. Она ведет духовный взор и чувство человека за свои пределы, в ней живет типическое, через нее «светится» общее. Идея и предметное, конкретно-чувственное в художественном образе настолько полно пронизывают друг друга, что создается ощущение: образы искусства — это явления жизни и аналитическая мысль должна подходить к ним как к явлениям жизни. Но это только первоначальное ощущение. При более глубоком и точном рассмотрении вопроса становится ясным, что образы искусства —

это уже эстетически освоенная действительность. В них выводы и тенденции не даны в готовом виде — только цитируй, но конкретные факты и детали так представлены и освещены, что толкают мысль и чувство человека в определенном направлении, помогают увидеть и понять существенное в явлениях и характерах, их типичность. Искусство не требует признания своих произведений за действительность, но, пользуясь оружием художественного анализа и синтеза, оно воплощает жизненные факты, явления, типы в концентрации, в отчетливости, глубине и яркости, свойственной только искусству.

Искусство изображает прежде всего человека и предметный мир, который говорит о человеке. Поэтому для определения любого творческого метода, его границ и принципов решающее значение имеет проблема художественного воссоздания характера.

Художники прошлого, начиная с древнейших времен, много сделали для правдивого изображения человека, его облика и трудовой деятельности, его отношения к природе и связей с себе подобными. Но только реализм по-настоящему решил вопрос о раскрытии мотивов человеческих действий. И, может быть, именно в решении этого вопроса отчетливее всего обозначаются специфические особенности реалистического метода.

Классицизм утверждал и воспевал силу долга, заставлявшую людей действовать, идти на подвиги и преступления, подавляя свои страсти и субъективные стремления. Помимо того, что этот долг рисовался классицистами отвлеченно, вне своего конкретного социально-исторического содержания, классицизм упрощал, «выпрямлял» мотивы человеческих действий в духе присущего его искусству схематизма. Даже революционный классицизм Давида и Шенье, поднявшийся на волне французской революции, отстранялся от реального объяснения событий и поступков людей: он уподоблял облик и жизнь своих героев героям античности — там искал источники их гражданского воодушевления, оставляя за пределами своих изображений истинные цели буржуазной революции, конкретно-историческое содержание борьбы.

Отвлеченность в изображении человека в высокой степени характерна и для романтизма конца XVIII — начала XIX в. В произведениях Шиллера, Байрона, раннего Пушкина и других романтиков героем обычно выступает человек, бегущий от реальности, романтически бунтующий против нее во имя отвлеченного идеала.

Для натурализма характерны не только фотографическая скрупулезность и мелочная предметность художественных изображений. Коренные особенности натуралистического метода проявляются в развиваемой натуралистами концепции человеческих действий. Натуралисты, как известно, обращались к позитивистской философии, в ней они искали объяснение жизни

и поведения человека, механически переносили законы и причинные связи природы на общественные отношения. Какие-то реальные моменты жизни, не главные, не решающие, натуралисты превращали в общую концепцию человеческого бытия. Недаром во многих их произведениях всеопределяющим двигателем человеческих поступков выступает наследственность.

Этими краткими и общими характеристиками не исчерпывается, конечно, проблема раскрытия мотивов человеческого поведения в искусстве разных направлений. Но обращение к названным мотивам занимает в них большое место, по крайней мере как тенденция.

В отличие от других направлений, реалистическое направление в искусстве ищет реальные источники, причины, двигатели человеческого поведения в окружающих человека жизненных обстоятельствах, в опыте и уроках общественной практики. Эти двигатели не остаются чем-то внешним по отношению к человеческому характеру, которому остается только рефлекторно на них откликаться; реалистическое искусство выдвигает проблему «самодвижения» характера. Разумеется, речь идет не о движении, независимом от жизни, находящем свои причины в самом себе: объективные, жизнью рожденные причины движения как бы «включены» в сам характер. Мотивы действий человека в реалистическом искусстве являются одновременно и внутренними и внешними. Внутренними в том смысле, что они с необходимостью вытекают из сущности характера, внешними потому, что сама эта сущность есть результат сложных и многогранных воздействий жизни на человека, и формируется она в процессе общественной практики.

Большое достоинство трагедии Лассала «Франц фон-Зикинген» Ф. Энгельс видел в том, что в ней «...главные действующие лица действительно являются представителями определенных классов и направлений, а стало быть и определенных идей своего времени, и черпают мотивы своих действий не в мелочных индивидуальных прихотях, а в том историческом потоке, который их несет»⁷.

Конечно, мотивы действий любого человека всегда сохраняют свою индивидуальную форму. Но при всех их индивидуальных особенностях и различиях они не могут оставаться независимыми от окружающей жизни. Поэтому важнейшей особенностью реалистического изображения человека, блистательно проявившей себя в творчестве Л. Толстого, Бальзака, Щепкина, Сурикова, Репина и других великих реалистов XIX в., является раскрытие многогранных связей человеческих действий, мыслей, эмоций с «историческим потоком», с обстоятельствами окружающей жизни. Правду реальной действительности, взятой в ее объективных материальных проявлениях, реализм углубляет правдивым изображением того, как эта действительность отражается в «жизни человеческого духа»

исторически конкретного общественного человека, как она «резонирует» в его психике и эмоциях.

«Реализм в искусстве,— говорил Алексей Толстой,— это рассказ изнутри о борьбе человеческой личности в окружающей ее материальной среде. В то время как романтизм берет человека вне материальной среды, заставляет его бороться с абстракцией, как Дон-Кихот с ветряными мельницами; в то время как натурализм описывает извне вообще материальную среду, не проникая во внутреннюю диалектику вещей,— реализм изнутри раскрывает внутренний мир человека, связанного с окружающей средой, как дерево корнями с питающей почвой»⁸.

Конкретность и жизненность реалистического искусства проявляется, таким образом, не только в правдивой передаче окружающих человека обстоятельств, но и в конкретности — социальной, исторической, индивидуальной — воспроизведения внутреннего мира человека. Реализм раскрывает, как объективная реальность наполняет собой сознание человека, его чувства. Вместе с тем он показывает, как человек накладывает свою печать на окружающее — и в пределах индивидуального опыта, и в более широких масштабах общественной практики. Реализм ищет глубинные связи материальной и духовной жизни.

Поэтому реалистическое произведение о современности, для того чтобы быть действительно современным, должно не только воспроизвести видимые приметы времени, но и показать современность человеческих эмоций, мыслей, мотивов действий, их связь с «историческим потоком», с современной жизнью. Раскрытием этой связи определяется историческая содержательность характера, его жизненная «емкость».

Илья Ильич Обломов в романе И. А. Гончарова живет, казалось бы, до крайности ограниченной жизнью. Но во всех своих действиях, вернее в уклонении от них, в своих переживаниях, размышлениях он настолько органичен для общественной среды, которая его породила и которая его окружает, что содержание его характера оказалось много шире того, что дано непосредственно в сюжете романа, в описаниях жизни и психологии Обломова. Недаром Добролюбов увидел черты обломовщины в таких внешне непохожих на Илью Ильича героях, как Онегин, Рудин, Тентетников, Печорин.

Значение реалистического раскрытия связей человеческого поведения с временем, с жизнью, с окружающими обстоятельствами проявляется и в образе Штольца. В своей статье «Что такое обломовщина?» Добролюбов указывает, что в обществе, к которому принадлежит Штольц, нет еще людей с таким цельным и деятельным характером, при котором великая мысль тотчас же становится стремлением и переходит в дело. Но писатель в данном случае не посчитался с жизнью. Поэтому-то и

получилось, что его Штольц все время о чем-то хлопочет, но «что он делает, и как он ухитряется делать что-нибудь порочное там, где другие ничего не могут сделать,— это для нас остается тайной»⁹.

В обществе, к которому принадлежит Штольц, большую роль в человеческой жизни играют такие двигатели энергии, как эгоизм, жадность, конкуренция, расчет. В стремлении придать своему герою черты идеальности писатель постарался очистить характер Штольца от всех изъянов, порожденных условиями его социального бытия. Но этим самым он лишил Штольца всего того, что составляет конкретно-историческое содержание данного характера. В результате получился характер, который лишен присущих реальным штольцам мотивов жизненного поведения,— характер внесоциальный, обескровленный отвлеченностью. Это даже и не характер, а скорее тезис о необходимости быть деятельным, трудиться, чтобы не дать ходу и власти обломовщине.

Реалистическое решение образа требует, чтобы его сущность выдвигалась на первый план без назойливой тенденциозности, без искусственного «приспосабливания» свойств и качеств образа к заданному представлению о нем, в жизненно-естественном движении индивидуальных страстей и стремлений, связанных с общественным бытием человека, с окружающими его жизненными обстоятельствами и средой.

Эти требования и закономерности действуют в самых разных отраслях искусства, причем не только в формах, сближающих разные искусства реалистического направления, но и в таких проявлениях, которые специфичны лишь для определенного вида искусства.

Когда Эйзенштейн в своих фильмах пользуется сложными, часто неожиданными приемами монтажа, сочетанием крупных и общих планов и т. п., он делает это не ради самих кинематографических эффектов. И монтаж, и смена планов являются для него (наряду с диалогом, монологом, цветной тональностью кадров, их звуковым оформлением, сюжетным развитием фильма и т. д.) средствами художественного раскрытия полноты и размаха изображаемых событий, их причинной взаимосвязанности, мотивов действия их участников, исторической атмосферы и обстановки, в которой им приходится действовать.

Порой Эйзенштейн отступает от элементарного правдоподобия в кинорассказе о событиях, для того чтобы кинематографически громче, острее сказать о большой правде жизни. Вспомним кадры из сцены разведения мостов в фильме «Октябрь». Эйзенштейн показывает разводимый мост в самых различных ракурсах. Снова и снова на экране возникают лошадь, повисшая над Невой, убитая женщина, длинные волосы которой поначалу соединяют медленно расходящиеся половинки моста...

То издалека, то «в упор» показывает их режиссер. Казалось бы, мост давно уже должен быть разведен: на это не требуется так много времени, а режиссер все продолжает его «разводить». В этой безмерности есть своя эстетическая мера: благодаря напряженному монтажу вся сцена приобретает могучую выразительность, дает возможность с большой эмоциональной остротой ощутить атмосферу событий.

Можно напомнить в этой связи и сцену психической атаки в фильме Васильевых «Чапаев». Режиссеры так монтируют сцену атаки, в таком «удлиняющем время» обилии дают кадры, показывающие офицерские цепи и ожидающих сближения с врагом красных бойцов, что мысль об изумительной выдержке и мужестве чапаевцев становится абсолютно ясной, эмоционально выразительной без всяких слов и авторских комментариев.

В каждом таком случае художник не отступает от правды жизни, он только «заостряет» ее кинематографическими средствами, и правда жизни, показанная через увеличительное стекло искусства, становится рельефнее, ярче.

Можно было бы привести и другие, не менее поучительные примеры, показывающие, что правда в реалистическом искусстве далеко не всегда воплощается через правдоподобие художественных изображений. Реалистическое искусство нередко обобщает и синтезирует жизненные идеи, факты и явления в формах условных, не изменяя этим реализму.

Сказанное не означает правоты тех искусствоведов, которые о правдоподобии говорят снисходительно, а то и осуждающе. Вспомним, как настойчиво работает режиссура МХАТа над каждой мизансценой, заботясь, чтобы все было «как в жизни»: и актерские переживания, и тональность диалога, и атмосфера действия, и оформление — живописное, световое, звуковое... Такая забота не мельчит мхатовский реализм, она органична Художественному театру, его стилю.

Очевидно, все дело в том, чтобы и правдоподобие, и условность не были самодовлеющим приемом, средством стилизации или подражания, а рождались как естественное выражение особенностей изображаемого жизненного содержания и взглядов, склонностей, вкусов самого художника, чтобы они служили художественному воплощению большой правды жизни.

§ 4. Реализм и романтика

Вопрос о границах и специфических особенностях реализма усложняется тем, что реализм, как и другие художественные направления, далеко не всегда проявляется в «чистом» виде.

Однако при всем значении общих закономерностей, сближающих реализм с другими художественными направлениями

(речь идет, разумеется, о направлениях истинного искусства, а не о направлениях, в которых выражается его распад), всегда остаются существенные особенности и принципы, определяющие специфику реалистического метода.

История искусства неизменно ломает любые попытки свести реалистический метод к застывшим формулам, к определенному набору художественных приемов. Ведь один и тот же прием может выполнять в разных произведениях разные функции. Ранний Горький, например, использовал символические образы, чтобы через них выразить революционную идею, показать существенные явления реальности. Для символистов символы служили знаком непостижимых тайн и неисповедимых «истин»; обращение к символическим образам было органически связано с их идеями о непознаваемости жизни. Точно так же, не перенимая концепций натурализма, некоторые писатели-реалисты XX в. (Драйзер, Барбюс) используют изобразительный опыт, приемы натуралистической литературы. В основе творческого метода всегда лежит определенное понимание действительности, определенное решение проблемы человеческого характера.

Решение вопроса о границах и специфических особенностях реализма чаще всего теряет свою определенность при сопоставлении произведений реалистического и романтического искусства. И это понятно. Хотя романтизм и явился определенным художественным направлением в искусстве XVIII—XIX вв., романтический элемент, романтика сопутствует реализму на всем пути его исторического развития.

Только противники реализма полагают, что реализм — это синоним бескрылости, приземленности искусства, что ему доступны лишь тусклые краски и бытовые детали, а поэзия жизни, полет фантазии, горение страстей, переливы взволнованных чувств остаются за границами реализма, за пределами его художественных возможностей. На самом же деле, все то, что мы зовем романтикой жизни и романтикой в искусстве не чуждо реализму. На разных этапах художественного развития, в творчестве разных художников-реалистов по-разному проявляется романтический элемент. Иногда он звучит приглушенной нотой, иногда приобретает отчетливую яркость, но всегда остается составной частью реалистических картин жизни. Он живет в напряженной по интенсивности и пестроте красок прозе Бальзака, в бытовых рассказах Чехова, в сатире Гоголя, в стихах Шевченко и пьесах Сундукина, в левитановской поэзии природы и в произведениях Репина.

Сближение романтического и собственно реалистического начал бывает особенно глубоким и прочным в произведениях, рожденных как бы на стыке реалистического направления и романтизма («Фауст» Гёте, «Дон Жуан» Байрона, живопись Делакруа, романы Гюго, некоторые пьесы Райнса). Однако

при всей сложности этих сближений и взаимопроникновений существует определенный водораздел между реализмом и романтизмом. Более того, история искусства знает периоды их решительного противоборства. Поэтому проблемы реализма нельзя решать без учета реальных противоречий между реализмом и романтизмом.

Реализм и романтизм иногда разграничивают путем заострения некоторых внешних и непостоянных признаков. Так появилась весьма схематичная концепция: романтизм — мечта, реализм — правда. Еще чаще реализм и романтизм разграничивают по соотношению субъективного и объективного начала. Но приходится признать, что и это разграничение в известном смысле несостоятельно. Ведь «объективность» реализма отнюдь не означает, что художественное творчество для реалиста перестает быть выражением его собственных взглядов и чувств, процессом определения своего эстетического отношения к миру: не тут лежит граница между реализмом и романтизмом.

Выражение субъективных чувств и взглядов в творчестве художника-реалиста не оторвано от познания реальной действительности, ее правдивого изображения, воздействия на нее средствами искусства. В истинно реалистическом произведении правда жизни может открыться через субъективное чувство художника с такой силой, с какой никогда не выразит ее изощренный в живописании предметного мира натуралист.

Преувеличенное значение субъективного элемента в романтическом искусстве вырастает на почве разлада художника с действительностью. Но разлад разладу рознь. Как известно, он может стать формой критического отношения художника-реалиста к окружающей действительности, может стать предметом объективного реалистического изображения. У романтиков этот разлад с действительностью приобретает болезненные формы потому, что утрачивает свою историческую конкретность.

Борьба с ненавистной им действительностью у романтиков часто приобретала характер индивидуалистического бунта гордого одиночки. Таким одиночкой и был, например, байроновский Манфред, очень ярко выразивший черты романтического героя. Манфред живет где-то в странном «романтическом» мире, в непримиримом противоречии с земной реальностью. Свободолюбие, дух протеста выражены в нем крайне отвлеченно. Это по сути дела и не характер, взятый в его земной реальности, а скорее состояние духа поэта. И только в этом смысле образ Манфреда правдив — именно как романтическое воспроизведение романтических умонастроений, не одному только Байрону свойственных.

Когда в образах романтических героев есть эта правда умонастроений, когда в них живут боль, гнев, порывы, мечты людей, порожденные реальной жизнью, эти образы приобретают

большую эмоциональную силу. Когда же «романтические черты» в обрисовке героев лишаются своего жизненного содержания, становятся приемом, модой, «романтичность» оборачивается уродливой выпрежностью. Для Шиллера, а также для Байрона и других классиков романтизма, «небо романтики» было идеалом, позицией, с которой велась борьба против ненавистных общественных порядков. Они еще не понимали реального исторического содержания своей борьбы за свободу личности, не понимали того, какое практическое истолкование эта свобода получит в условиях буржуазного общества. Произведения эпигонов шиллеровского и байроновского романтизма лишены реального исторического содержания, реальных исторических иллюзий, в них романтические формы и приемы существуют как бы сами по себе. Их искусство — безжизненно.

Но и в своих классических проявлениях романтизм остается искусством более или менее отвлеченным. Ему недоступно свойственное реализму богатство дифференциаций. Жизнь в романтических произведениях представляется либо как фантастическая идеальность (картины будущего в поэзии Шелли), либо как сплошная проза обывательщины, заставляющая благородного героя бежать от реальности («Бранд» Ибсена). В своих обобщениях романтизм часто игнорирует реальную пестроту и сложность жизни, реальные пути к воплощению идеала. А у реакционных романтиков и сам идеал приобретал ретроградный смысл (тема возврата к средневековью, возникшая как реакция на французскую революцию, тема религиозномистического преобразования действительности и т. п.).

В художественном воплощении своих идей романтики не могут избежать присущих самой природе искусства конкретно-чувственных форм, предметности образов. Но если для реалистов воспроизведение жизни в ее реальной конкретности, в предметных формах — сокровенное желание, внутренний пафос творческого труда, то для многих романтиков (Новалис, Тик и др.) оно лишь необходимость. Они ощущают предметную конкретность искусства как помеху свободному художественному мышлению. Вынужденные обращаться к предметным формам, романтики — каждый по-разному — стремились взорвать их или ослабить их власть то романтической иронией, то игрой фантазии, то уходом в мистику... И чем художник последовательнее, «старательнее» следовал своему романтическому канону, тем решительнее он вытеснял конкретные образы реальности, тем больше расходились в его творчестве изображение и выражение.

Романтизм неоднороден. И не только политически, но и эстетически, что, разумеется, взаимосвязано. Названные здесь черты и особенности романтизма живут в нем как тенденции во множестве вариаций. Причем романтические крайности

(в художественном смысле) чаще всего присущи тем художникам, которые романтически бунтуют против действительности ради того, чтобы повернуть историю вспять. У романтиков прогрессивного направления, близких революционным движениям, обычно обнаруживается больше связей с конкретно-исторической действительностью, их субъективный мир, которым прежде всего занимается романтическое искусство, больше пропитан объективностью, через него «светится» жизнь.

Эстетические принципы и различия реализма и романтизма, равно как и других художественных направлений, рождаются не в замкнутом мире искусства — в «чисто художественном» эксперименте, они являются выразителями идейных и социальных противоречий, тенденций, стремлений. Не говоря уже об идейной враждебности таких явлений искусства, как, скажем, проникнутое демократизмом реалистическое творчество Стендаля и реакционный романтизм Шатобриана, даже у романтиков и реалистов, близких демократическими устремлениями, остаются не только «различия приемов», но и идейные различия.

Тема романтического разрыва с обществом в «Разбойниках», «Манфреде», «Цыганах», «Демоне», горькая ироничность стихов Гейне, мечтательность поэзии Шелли — явления политически близкие творчеству тех критических реалистов, которые стояли на демократических позициях. И тем не менее они появились не в результате произвольного выбора формы, в данном случае романтической, для выражения все тех же свободлюбивых идей. Их романтическая форма связана с определенными особенностями тогдашнего мировоззрения Шиллера, Байрона, Пушкина, Лермонтова, Гейне, Шелли, с историческими условиями и обстановкой, окружавшей этих великих поэтов.

Можно было бы в каждом конкретном случае показать и слабости и силу романтической позиции названных поэтов. Но это особый вопрос. Здесь же важно подчеркнуть, что в основе обращения художников к романтизму лежат не только индивидуальные склонности, различия темперамента и т. п., но и более глубокие общественные причины.

В заключение следует подчеркнуть еще одну важную особенность художественного развития человечества: эстетическая сила произведений искусства не находится в прямой связи с уровнем реалистического познания действительности. Каждое направление истинного искусства, по-своему отражая правду жизни, имеет свои источники эстетической привлекательности, свои средства идейного, нравственного, эмоционального воздействия на человека. Поэтическая мечтательность Вертера не меркнет перед прозой романа о Вильгельме Мейстера. Наше восхищение перед романом «Мать» не мешает нам ценить романтические произведения Горького.

Подрыв эстетической мощи искусства происходит тогда, когда художник начинает подчинять правду жизни предвзятой идее или приему: насильственно романтизирует то, что не несет в себе романтики, или искусственно приземляет, мельчит романтический в своем существе образ.

Конкретно-эстетический подход к искусству предполагает умение понять все общественно и эстетически ценное в искусстве разных художественных направлений; понять и оценить общее, характерное для всех значительных произведений искусства и связанное с отражением правды жизни, и особенное, свойственное каждому произведению и связанное всегда со специфическими особенностями отражения жизни в искусстве разных направлений, разных художников.

Мы проанализировали основные особенности реалистического метода так, как они наиболее полно раскрылись в критическом реализме XIX столетия и прежде всего в литературе, где принципы этого направления отчеканились особенно ясно и всесторонне. Однако данная выше характеристика может дать материал и для понимания реализма в других видах искусства. Сказанное, как мы видели выше, вполне относится и к театру, и к кино, и к живописи. Особо стоит вопрос об отличиях реализма в музыке, архитектуре, а также в некоторых жанрах изобразительного, театрального и даже литературного искусства. При анализе реалистичности метода в произведениях этих видов и жанров обязательно (не перенося механически выводов, сделанных на другом художественном материале) учитывать их специфику. Вместе с тем тенденции реалистического направления сказались более или менее отчетливо во всех областях и видах художественной культуры определенной эпохи. Разнообразие конкретных проявлений реализма не должно скрыть от нас общности некоторых коренных особенностей отношения искусства к действительности, характеризующих реалистический метод в целом.



СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

 марксистско-ленинская эстетическая наука теснейшим образом связана со всей современной художественной культурой; она опирается на всю общественную практику и на практику искусства и призвана эту практику осмыслить. Невозможно решать принципиальные вопросы искусства в отрыве от практики социалистической художественной культуры. Марксистско-ленинская эстетика ставит в центре своего внимания коренной вопрос развития искусства наших дней — вопрос о сущности социалистического реализма, о его исторических корнях, соотношении с искусством прошлого и другими современными художественными направлениями, о перспективах его дальнейшего развития. Многие важные стороны искусства социалистического реализма получили уже то или иное освещение на страницах этой книги, например, такие коренные проблемы, как партийность и народность искусства, объективное отражение действительности и реалистический метод, прогрессивность художественной традиции. Теперь нам нужно подытожить сказанное и сформулировать некоторые общие принципы метода социалистического реализма.

Социалистический реализм в искусстве рожден эпохой крушения старого и возникновения нового общества. Он складывается в эпоху империализма и пролетарских революций и расцветает в условиях нового, социалистического общественного строя. Социалистический реализм — художественное выражение культуры социалистического рабочего класса.

Строительство новой художественной культуры в СССР и в других странах социалистического лагеря, борьба за искусство, связанное с движением народных масс за демократию и социализм в капиталистических странах, требуют теоретического обобщения и прежде всего раскрытия существа метода нового искусства. И это тем более необходимо, что враги социа-

лизма, начиная от откровенных идеологов империалистической реакции и кончая ревизионистами, ведут яростные атаки против идейно-теоретических принципов социалистического реализма. Книжный рынок в капиталистических странах наводнен произведениями реакционных философов, искусствоведов и литературоведов, которые всячески чернят художников социалистического реализма. Фальсифицируя факты, реакционеры стремятся доказать, будто социализм сковывает развитие художественных индивидуальностей, будто понятие социалистического реализма не содержит в себе ничего художественно оригинального, а является просто-напросто кодексом партийных предписаний художнику. Так, авторы изданного в Нью-Йорке «Словаря русской литературы» пытаются утверждать, будто социалистический реализм — это литературная доктрина, вся суть которой состоит лишь в том, чтобы положительно одевать советскую действительность. В таком же духе пишут о социалистическом реализме и многие другие буржуазные теоретики: Э. Симонс, М. Слоним и т. п. Характерно, что современные буржуазные теоретики в области эстетики, литературоведения и искусствоведения в трогательном согласии между собой твердят о том, что начиная с 20-х годов советское искусство якобы деградирует, превращаясь в простую служанку политики, что художники социалистического реализма вынуждены «ограничивать свою любовь к истине», «предпочитать правде человеческой правду политическую» и т. д. Иными словами, буржуазные эстетики стремятся представить социалистический реализм как нечто стоящее в стороне от мировой культуры; они поднимают на щит всякого рода модернистские, формалистические течения в искусстве и литературе.

В этом немалую помощь оказывают буржуазным идеологам ревизионисты. Правда, в отличие от откровенных буржуазных теоретиков искусства они, сея клевету по адресу социалистического искусства, рассчитывают создать видимость «научности», «марксистского анализа». Принижая или начисто отрицая значение марксистско-ленинского мировоззрения для художественного творчества, стирая разницу между буржуазной и пролетарской идеологиями в искусстве, отвергая необходимость партийного руководства искусством, ревизионисты ополчаются прежде всего на метод социалистического реализма. И понятно почему: именно художественный метод, принципы подхода художника к действительности, ее раскрытия и истолкования лежат в основе любого искусства. Без уяснения сущности художественного метода невозможно правильно понять характер содержания и формы, совокупность приемов, средств изображения и художественной выразительности. Теоретически осмысливая метод искусства, мы приобретаем важное средство углубления, обогащения и развития художественного творчества.

§ 1. Исторические условия возникновения социалистического реализма

Социалистический реализм возник еще до победы Великой Октябрьской социалистической революции под влиянием глубоких изменений в общественно-исторической жизни человечества, наступивших во второй половине XIX и начале XX вв. Обострение всех противоречий капитализма, вступившего на рубеже XX столетия в свою последнюю, империалистическую стадию, глубокий кризис буржуазной культуры, мощный подъем классовой борьбы пролетариата и борьбы угнетенных народов колониальных и полуколониальных стран за свою независимость и свободу, рост социалистической сознательности широчайших масс трудящихся явились теми историческими условиями, в которых зародился и оформился метод социалистического реализма.

Возникновение социалистического реализма знаменует начало новой эпохи в истории мировой художественной культуры. Появляется искусство нового типа, отражающее эру вступление человечества на путь окончательного освобождения от всех форм угнетения и эксплуатации, на путь создания нового, социалистического общества.

Искусство социалистического реализма можно назвать художественным отражением борьбы за победу социалистической революции. Не случайно оно впервые сложилось и окрепло в стране, которая раньше других покончила с капиталистическим рабством и начала строительство бесклассового коммунистического общества.

Социалистический реализм как метод развился в России в период третьего — пролетарского этапа в русском освободительном движении на основе неразрывной связи передового искусства с революционной борьбой рабочего класса.

Великий пролетарский писатель Горький впервые в истории мировой литературы дал высокохудожественный образ русского рабочего, ведущего под руководством марксистско-ленинской партии организованную, сознательную борьбу против царизма и капитализма.

Великая Октябрьская социалистическая революция явилась поворотным пунктом во всемирной истории человечества от старого, капиталистического мира к новому, социалистическому. Октябрь открыл светлые перспективы для развития искусства по пути социалистического реализма.

Благоприятные предпосылки создания нового искусства в России вытекали также из существующих великих традиций: Пушкина и Толстого в литературе, Сурикова и Репина в живописи, Глинка и Мусоргского в музыке, Волкова и Щепкина в театре, Казакова и Баженова в архитектуре, Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Герцена в критике и эстетике.

Социалистический реализм в СССР как высшая форма реализма был подготовлен передовыми реалистическими и общественно-воспитательными традициями, мощными патриотическими и освободительными идеями классического искусства народов России и революционно-демократическими эстетическими взглядами наиболее передовых его представителей.

Связь с русской революцией, на всех трех ее этапах, оплодотворила русское искусство, наполнила его самыми передовыми идеями эпохи. Срывая все и всяческие маски с эксплуататоров, передовое русское классическое искусство в лице таких корифеев, как Л. Н. Толстой, явилось зеркалом русской революции и сделало шаг вперед в художественном развитии человечества. По своему объективному характеру и направлению этот шаг вперед в художественном развитии человечества подготовил возникновение высшей формы реализма — социалистического реализма.

Русский пролетариат, а затем и весь советский народ, став в авангарде мировой истории, выступил как хозяин и наследник всей культуры человечества, а его искусство унаследовало, продолжило и подняло на новую идейную высоту лучшие традиции мирового искусства.

Наша страна явилась родиной ленинизма и Великой Октябрьской социалистической революции. В ней впервые сложились литература и искусство социалистического реализма как наиболее передовое, глубокое и богатое содержанием направление.

Советское искусство обогатило мировую культуру новыми художественными ценностями, произведениями, которые по своему идейно-эстетическому уровню по праву занимают место в ряду замечательных творений мирового искусства. Весь мир, все передовое человечество знает и высоко ценит таких писателей, как Горький, Маяковский, Шолохов, Фадеев, Твардовский, Лацис, Федин, Леонов, Ал. Толстой, Ауэзов, драматургов Погодина, Тренева, скульпторов Н. Андреева, Мухину, архитектора Щусева, живописцев Грекова и Нестерова, композиторов Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, балерин Уланову и Лепешинскую, кинорежиссеров Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, театральных режиссеров и актеров Станиславского, Немировича-Данченко, Москвина, Качалова и многих других.

Творчество всех этих художников — наша советская классика, которой по праву гордится советский народ.

Мировое значение советского искусства обусловлено как той новой действительностью, которую оно отражает, так и тем кругом новых идей и эстетических идеалов, которые оно воплощает.

В лучших произведениях советских художников раскрывается основной характер искусства социалистического общества. Это — искусство нового типа, рожденное новой историче-

ской действительностью, проникнутое самыми возвышенными идеалами человечества — идеалами коммунизма. Оно крепчайшими узами связано со своим народом, став могучим духовным орудием миллионов масс в их историческом творчестве, в их революционной практике. Наше искусство — это искусство глубокой жизненной правды, отображающее всемирно-исторический опыт трудящихся в свете передовых идей марксизма-ленинизма, искусство глубоко новаторское и вместе с тем представляющее собой органическое продолжение лучших традиций классического искусства. Оно не терпит любых форм общественной и идеологической реакции, призвано воспитывать в людях высокое коммунистическое сознание, формировать всесторонне и гармонически развитого человека эпохи коммунизма.

Этими главными особенностями, которые все шире и богаче проявляются не только в искусстве СССР, но и в художественных культурах стран социалистического лагеря, а также в творчестве наиболее передовых художников капиталистических стран, характеризуется метод социалистического реализма.

Советское искусство принесло в мировую культуру не только новый круг тем и жизненных вопросов, не только новое, оптимистическое восприятие жизни, новое мироощущение, но и новый круг идей — идеи революционного гуманизма и пролетарского интернационализма, животворные идеи мира между народами, идеи демократии и социализма.

Наше искусство явилось глубоким отражением новых социальных отношений, нового содержания исторической борьбы народных масс — борьбы за построение социалистического общества. Но вместе с тем оно явилось и орудием самосознания революционного рабочего класса, народа, строящего социализм. В искусстве социалистического реализма пробужденные к историческому творчеству массы осознают содержание своей деятельности, своей борьбы, новые явления, складывающиеся в жизни, учатся отличать передовое от отсталого.

Можно, таким образом, сказать, что реалистическое искусство, оплодотворенное социалистической идеологией, становится в странах социализма органической, неотъемлемой частью культуры свободных народов.

Это важнейший факт истории искусства XX столетия.

История мировой художественной культуры свидетельствует с полной наглядностью, что основная тенденция развития искусства в XX в., и особенно после Великой Октябрьской социалистической революции, заключается в рождении, укреплении и развитии социалистических начал в художественном творчестве.

Творчество советских художников несет на себе могучее плодотворное воздействие Великой Октябрьской социалистиче-

ской революции, ее героических дел, ее страстей и устремлений, ее чувств и мыслей, бессмертных идей марксизма-ленинизма. В нашем искусстве бьется сердце народа, строящего в напряженной и подчас суровой борьбе светлое будущее — коммунизм.

Возникновение и развитие советского искусства имело огромные всемирно-исторические последствия.

Развитие советского искусства, всей социалистической художественной культуры привело к решительному изменению соотношения сил в мировом искусстве. Передовое искусство получило не только весьма плодотворные общественные условия для своего развития, но и обрело новое социально-эстетическое содержание. Вследствие этого удельный вес, значимость и всемирно-историческое влияние реалистического искусства стало с каждым годом все более возрастать. И это дало ему новые силы для борьбы против тенденции упадка и разложения, которую несла с собой в искусство, как и в другие области культуры, реакционная империалистическая буржуазия.

Чтобы понять историческое значение этого процесса, надо знать общенсторические тенденции развития мировой художественной культуры с конца прошлого века.

Известно, что с 80—90-х годов XIX столетия в буржуазном искусстве все отчетливее и резче проявляются симптомы кризиса. Этот кризис был порожден загниванием всей капиталистической системы. Буржуазная идеология, в том числе и художественная, все более погружается в болото мракобесия и идейной реакции. Начинается «переоценка ценностей». Великая традиция питаемого демократическими идеалами реалистического искусства объявляется устаревшей, возникают направления, которые объединяются общим наименованием модернистских и формалистических.

Основная тенденция развития буржуазного искусства в период империализма заключалась во все более усиливающемся отрыве от народа, в отрицании великих реалистических традиций, в уродливом развитии самых крайних формалистических направлений: футуризма, кубизма, экспрессионизма, дадаизма, сюрреализма, абстрактивизма и т. д. В эту трагическую катастрофу империализм готов был ввергнуть все искусство.

Но упадочному буржуазному искусству в художественной культуре XX в. продолжают противостоять передовые тенденции, питаемые демократическими общественными силами. Борьба двух культур не ослабевает и в эту эпоху. Начало XX столетия дало ряд блестящих мастеров реализма, которые не только были продолжателями традиций реалистической классики предыдущего столетия, но и внесли в мировую историю реализма большой вклад. Таковыми были А. Франс, Б. Шоу,

Р. Роллан на Западе, Бунин, Куприян, Серов, Рахманинов, Станиславский в дореволюционной России.

При благоприятных исторических условиях многие одареннейшие художники находили свою дорогу к большому и правдивому творчеству. Например, Маяковский от футуристических увлечений в ранние годы пришел к социалистическому реализму, П. Элюар преодолел в своем творчестве сюрреализм, Брехт — левый экспрессионизм.

Иначе и не могло быть. XX столетие — это не только столетие кризиса буржуазной культуры и загнивания капиталистической системы, но и эпоха мощного развития массового антиимпериалистического движения, активизации демократических общественных сил, становящихся резервом социалистической революции. Именно это широкое демократическое движение питает реалистическую тенденцию в искусстве, движет творчество ряда художников к реализму, открывает широкую социальную базу для передового искусства в условиях империалистической реакции в капиталистических странах.

Пока не было в мире другой господствующей общественной системы, кроме империализма, развитие формализма в искусстве все время грозило стать преобладающим и захлестнуть всю художественную жизнь человечества мутной волной формалистического трюкачества и субъективистских экспериментов.

С победой Великой Октябрьской социалистической революции исторические условия и для развития искусства в корне изменились. Трагическому отрыву художника от народа, от больших и глубоких вопросов жизни миллионных масс, который во многом был вызван все более развивавшимся в искусстве необузданным субъективизмом, был положен конец. Новая общественная система предоставила невиданные доселе возможности для прогрессивного художественного развития. Началась новая эпоха также и в истории искусства.

Как известно, первые годы развития советского искусства дают нам картину столкновения самых различных школ и направлений, вплоть до крайних формалистических, оставшихся в наследство от дореволюционного искусства России.

Возникла потребность коренным образом перестроить весь организм художественной культуры, превратить ее из орудия капитализма в орудие социализма. Деятели искусства, откликаясь на призыв Коммунистической партии, старались связаться с народом, узнать его насущные нужды и интересы, включались в великое дело создания первого в мире социалистического общества, жадно осваивали новое содержание и искали новые формы. Процесс этот проходил в упорной борьбе и порождал сложные и противоречивые явления. Это и понятно, поскольку в первый период революции шла напряжен-

ная классовая борьба. Но постепенно все отчетливее выявлялась главная линия развития советского искусства, твердо идущего по пути реализма.

Таким образом, если буржуазное общество в период своего упадка породило формализм как доминирующую тенденцию художественного развития в данных социальных условиях, то социалистическое движение и возникшее затем социалистическое общество создали основы для все более решительного выдвижения в качестве доминирующей реалистической тенденции, выражающей невиданные ранее общественные отношения и потребности нового социального строя.

Подъем реализма происходит и в ряде стран капиталистической системы. Здесь он питается живыми источниками народной борьбы за демократию и социализм. И не случайно, что мощное реалистическое движение в таких странах, как Италия и т. д., тесно связано с наиболее прогрессивными социально-политическими силами. Характерен также уже давно наметившийся процесс приобщения ряда крупнейших художников-реалистов к активной общественной борьбе на стороне сил прогресса. Таков путь А. Франса, М. Андерсена-Нексе, А. Цвейга и ряда итальянских кинематографистов.

Многие художники в капиталистических странах сознательно выступают за социальный прогресс, мир и свободу народа. Но есть и такие крупные реалисты, воззрения которых не достаточно определены. Их искусство поэтому во многом противоречиво и сложно. Но критика ими капиталистического рабства, их гуманистический пафос служат в конечном счете делу прогресса. Это во многом относится и к таким мастерам, как Хемингуэй, и к таким, как Чаплин.

Сам реализм в ряде случаев несет на себе отпечаток той богатой противоречиями идейно-эстетической борьбы, которая идет в современной мировой культуре между силами прогресса и реакции. Многие художники приходят к социалистическому реализму трудным путем борьбы и преодоления атмосферы модернистского субъективизма, в которой они формировались. Такова творческая судьба Брехта, Арагона, Неруды, Незвала и др.

С другой стороны, в наблюдающемся ныне процессе развития социалистического реализма мы находим иные, исторически вполне понятные и оправданные закономерности. Речь идет о стремлении обратиться к уже накопленному художественному опыту, почерпнуть силы в великих традициях.

Связь с классической традицией искусства закономерна для искусства социалистического реализма, ибо оно не стоит в стороне от столбовой дороги истории мировой художественной культуры, а является ее продолжением и развитием. Но были и другие, более частные причины, обусловившие необходимость обратиться к наследию классиков.

Потребность преодоления формалистического субъективизма делает особенно актуальным для художников, ищущих новых путей, обращение к урокам классического реализма. Это совершенно очевидно, в частности, из истории советского искусства. Уже в начале 20-х годов обращение к реализму XIX в. дало положительные результаты. Был выдвинут лозунг «назад к Островскому» в театре, стал изучаться метод передвижничества у живописцев АХРРА. Позднее, в 30-е годы, одной из характернейших черт нашей художественной культуры было критическое освоение наследия в его самых высоких, классических образцах. Постановка пьес Шекспира и Островского, освоение традиций «могучей кучки» и Чайковского, всесоюзные выставки классиков изобразительного искусства, почти романтическое увлечение традициями античности и Ренессанса среди советских зодчих имели своим источником стремление овладеть теми вершинами художественного совершенства, которые были достигнуты человечеством в ходе его исторического развития.

Как уже упоминалось, советское искусство, особенно на первых порах, широко обратилось к опыту демократического реализма XIX в. Это было обусловлено тем, что многие советские художники, например А. Толстой, Станиславский, Нестеров и др., непосредственно были связаны с этой традицией, точнее, продолжали ее в новых условиях. Одновременно на путь реализма вставал все более широкий круг мастеров, не имевших непосредственной связи с реализмом XIX в., причем в их творчестве реалистическая традиция и новаторство сливались воедино в новом содержании и новых формах. Этот процесс особенно нагляден, например, в поэзии Маяковского, в живописи Дейнеки, в скульптуре Мухомовой и Шадра. Вместе с тем и на художников, входивших в формалистические или эстетские группировки, все сильнее воздействовала новая действительность и в их произведениях начинали более или менее четко проявляться принципы партийности, народности и художественной правды. Порой еще внутренне противоречивое, во многом формалистическое творчество таких разных художников, как Мейерхольд, ранний Эренбург, отчасти Петров-Водкин, своей живой стороной все более оплодотворялось реалистическими тенденциями.

Многие движущие силы обусловили эту тенденцию. Стремление художников приобщиться к народу, найти доступный и доходчивый язык, от которого художников последовательно отучал формалистический произвол, желание опереться на надежную традицию классики, прежде всего на демократические традиции XIX в., освобождение художников, сохранивших реалистические основы своего творчества, из-под влияния модернизма — все это сыграло большую роль. Но главное, что исторически определило отмеченную тенденцию развития ре-

лизм, — это оплодотворение реалистического искусства коммунистической идейностью.

Рабочий класс, весь народ, Коммунистическая партия, под руководством которой мы строим коммунизм, заинтересованы в правдивости искусства. Правда отвечает самой природе нашего общества.

Из сказанного выше ясно, что возникновение качественно нового этапа в развитии мирового искусства — социалистического реализма — явилось (а в масштабе истории искусства всего мира и сейчас является) объективной исторической тенденцией развития современной художественной культуры. Вот почему попытки представить социалистический реализм порождением чьего бы то ни было личного желания или произвола представляют собой нежелание видеть и понимать реальные процессы жизни. По этой линии идут ревизионисты от эстетики.

Ревизионисты пытаются утверждать, что социалистический реализм есть искусственное понятие. По мнению ревизионистов, сначала был дан лозунг, был выдвинут термин «социалистический реализм», а потом из него якобы стало развиваться искусство. Вот что пишет, например, Лефевр о происхождении этого метода: «...данное историческое понятие (социалистический реализм. — *Ред.*) было смешано с понятием специфически эстетическим, даже больше — с определенной теорией. Из него пожелали вывести определенный метод творчества в области искусства, а также критерий оценки. При помощи софизма, то есть при помощи до смешного формальной, чисто логической операции, стали считать критериями, которые могут быть применены к конкретным произведениям, следствия, вытекающие из предполагаемого (полагаемого эстетически) понятия»¹⁰. Трудно представить себе более фальшивое и искусственное суждение, чем это суждение Лефевра.

Ведь термин «социалистический реализм» возник только в 1932 г. И это эстетическое понятие выражало именно то, что уже было присуще художественным произведениям, обобщало нормы и законы, сложившиеся в самой художественной практике советского, и не только советского, искусства.

Социалистический реализм родился как могучая и непреодолимая историческая тенденция развития мирового искусства, а не как результат «декретирования сверху». Эта тенденция начала складываться задолго до того, как на одной шестой части земли пролетариат стал господствующим классом, а его Коммунистическая партия и народная власть получили возможность направлять развитие искусства. Уже в творчестве поэтов Парижской Коммуны и особенно у автора «Интернационала» Эжена Потье начинают обнаруживаться художественные устремления пролетарского искусства. В иной исторической обстановке они привели бы к зарождению нового искусства и

его художественного метода — социалистического реализма. Такие произведения Горького, как «Мещане», «Мать», «Враги» и др., а также стихи Д. Бедного и других пролетарских писателей, написанные с позиций социалистического реализма, возникли еще до Великой Октябрьской социалистической революции и явились определенным вкладом в ее идеологическую подготовку.

К моменту возникновения понятия «социалистический реализм» — в 1932 г. уже существовало социалистическое по содержанию советское искусство; были известны творения советской классики: произведения М. Горького, стихи и поэмы В. Маяковского, I и II части «Тихого Дона» М. Шолохова, «Чапаев» Дм. Фурманова, «Разгром» А. Фадеева, «Партизанские повести» Вс. Иванова, «Железный поток» А. Серафимовича, театральные постановки «Любовь Яровая» в Малом театре, «Бронепоезд 14-69» в МХАТе, фильм «Броненосец «Потемкин»» С. Эйзенштейна и многие другие. Уже сложились те новые закономерности и опыт, которые необходимо было обобщить, охватить единым эстетическим понятием. Найти такое понятие, которое наиболее точно выражало бы новое содержание и новые внутренние закономерности искусства, было делом и теоретически и практически необходимым.

Хотя понятие «художественный метод» появилось лишь на рубеже 20—30-х годов XX в., все же оно не чуждо истории эстетической мысли; к этому понятию тянутся прочные нити теоретической преемственности и от эстетики Аристотеля, и от эстетики классицизма, и от теоретических воззрений на искусство Гегеля, и от работ классиков русской эстетической мысли. Эстетическое понятие «социалистический реализм» как художественный метод советского искусства явилось плодом длительных и серьезных поисков такого научного определения, которое могло бы охватить и выразить новые качества и черты советского искусства*.

Поиски нового научного термина были поистине коллегиальными, в них во второй половине 20-х и начале 30-х годов принимали участие многие деятели советской культуры. Одни писатели предлагали назвать наш реализм «пролетарским» (Ф. Гладков, Ю. Либединский и некоторые другие). На заседании ВАПП (Всероссийская ассоциация пролетарских писателей) 25 марта 1928 г. в своем докладе «О работе ВАПП'а» Ю. Либединский говорил: «Что мы видим вокруг? Развертывание культурной революции, усложнение личности, обогащение психики, общий рост масс. Показать все эти процессы роста

* Здесь мы пользуемся фактами и архивными материалами, собранными А. К. Романовским (статья «Партийное руководство литературой» и период подготовки к Первому съезду советских писателей» в книге «О политике партии в области литературы и искусства», М., Изд-во Академии общественных наук при ЦК КПСС, 1958, стр. 74—114).

и является задачей пролетарского писателя; показать не просто в отвлечении, но через столкновение (взаимоотношение) личности с окружающей средой. Здесь нужна писательская культура; надо уметь из тысячи отдельных черт описываемых героев выбрать самое основное и классово нужное и методом пролетарского реализма показать место и роль отдельного человека в коллективе»¹¹. В. Маяковский предлагал считать основным методом пролетарской литературы *тенденционный реализм*. А. Н. Толстой противопоставлял «эстетизму литературу *монументального реализма*. Ее задача — человекотворчество. Ее метод — создание типа. Ее пафос — всечеловеческое счастье, — совершенствование. Ее вера — величие человека. Ее путь — прямо к высшей цели: в страсти, в грандиозном напряжении создавать тип большого человека»¹². В записной книжке В. П. Ставского мы находим следующие примечательные слова, относящиеся к 1926 г.: «Наш реализм с социалистическим содержанием, он согрет теплом конечной цели, в противовес буржуазному реализму, сосредоточивающему внимание на отдельной личности — наш реализм будет брать личность в совокупности условий, окружающих ее, воздействующих на нее»¹³.

В 30-х годах писатели все больше и больше сходились на определении творческого метода художественной литературы, как метода социалистического реализма. Так, в «Литературной газете» от 29 мая 1932 г. была опубликована передовая статья «За работу!», в которой говорилось: «Массы требуют от художника *искренности, правдивости, революционного социалистического реализма в изображении пролетарской революции*»¹⁴.

Аналогичные мысли высказывались также писателями ряда национальных республик. Так, например, руководитель украинской писательской организации И. Кулик на заседании Первого пленума Оргкомитета в Харькове говорил: «...условно тот метод, на который мы с вами могли бы ориентироваться, следовало бы назвать «революционно-социалистический реализм»»¹⁵.

И. М. Гронский, бывший председатель Оргкомитета, вспоминает одну из бесед в ЦК ВКП(б), в которой он предлагал называть метод советской литературы коммунистическим реализмом. Были и другие предложения. Совещание писателей на квартире у А. М. Горького (26 октября 1932 г.) наряду с важными литературными проблемами обсуждало и вопрос о творческом методе. И. В. Сталин, который присутствовал на совещании, высказал свое мнение о творческом методе. Если художник «правдиво будет показывать нашу жизнь, — говорил он, — то в ней он не может не заметить, не показать того, что ведет ее к социализму. Это и будет социалистическое искусство. Это и будет *социалистический реализм*»¹⁶.

Таким образом, эстетическая категория «художественный

метод» и понятие «социалистический реализм» явились плодом больших творческих поисков, бурных дискуссий, в которых был обобщен опыт практики искусства, в первую очередь литературы, опыт, в результате которого уже реально сложился в своих основных чертах новый творческий метод.

Совершенно очевидна несостоятельность ревизионистских утверждений, что понятие «социалистический реализм» является будто бы порождением культа личности. Мы не были бы марксистами, если бы вообразили, что целое художественное движение могло быть «создано» волей одного человека наперекор истории.

Права гражданства социалистического реализма доказываются не определениями и формулами, а живой практикой исторического развития искусства в нашу эпоху. В связи с этим вопрос надо поставить так: отразилось ли в искусстве движение широчайших народных масс к социализму, победа рабочего класса и крестьянства над капиталистами и помещиками, отразился ли в искусстве всемирно-исторический процесс создания первого в мире социалистического общества, а впоследствии могучего лагеря социализма? Нашли ли эти глубинные социально-экономические, политические и культурные процессы свое правдивое художественное осознание и выражение? Ответ может быть только положительный.

§ 2. Метод социалистического реализма

Социалистический реализм есть ведущий художественный метод советского искусства и искусства других социалистических стран; он является также мощной тенденцией в прогрессивном искусстве в капиталистических странах; везде, где уже развернулась массовая борьба за победу социализма (будь то даже в рамках капиталистического общества), рождается и развивается искусство социалистического реализма.

Уже само название «социалистический реализм» говорит о двух важнейших чертах этого художественного метода. Во-первых, это есть реализм, т. е. искусство, последовательно стремящееся к всесторонне правдивому отражению и осмыслению жизни в ее подлинном общественном содержании. Во-вторых, социалистический реализм есть искусство коммунистической партийности, т. е. его живую душу составляет сознательная и целенаправленная борьба за победу коммунизма, оценка жизни с высоты коммунистических идеалов. Основой социалистического реализма является мировоззрение марксизма-ленинизма, идеи Коммунистической партии. Искусство социалистического реализма опирается на неразрывную связь художественного творчества с жизнью, с практикой строительства нового общества.

Ленин подчеркивал, что новая литература должна быть обогащена опытом борьбы рабочего класса. Горький в своих высказываниях о социалистическом реализме верно указывал, что это метод художественного творчества, опирающийся на опыт борьбы за социализм.

Художественный метод социалистического реализма осваивает всю совокупность исторически сложившегося опыта художественного творчества и новаторски развивает его дальше, на новой идейной основе, в соответствии с современными задачами искусства.

Социалистический реализм чрезвычайно разнообразно проявляет себя в различных видах и жанрах искусства, у разных народов и в разных исторических условиях, в разное время и у разных художников. Если сравнить «Василия Теркина» А. Твардовского и поэму «Да пробудится лесоруб!» П. Неруды, Седьмую симфонию Шостаковича и марши Александрова, пейзажи Тансыкбаева и Калнина, «Разгром» Фадеева и «Игру с огнем» Пуймановой, фильмы «Броненосец «Потемкин»» Эйзенштейна и «Судьбу человека» Бондарчука, сразу станет ясно, какое обилие форм, индивидуальных и жанровых особенностей, стилистических тенденций, приемов охватывает единое в своей сущности направление социалистического реализма. Социалистический реализм в литературе имеет одну конкретную форму проявления, в музыке — другую, в живописи — третью. Особенности, характеризовавшие искусство социалистического реализма в СССР в 30-е годы, не могут оставаться без изменения для искусства 50-х годов. Формы искусства социалистического реализма в СССР не могут быть механически перенесены на социалистический реализм в ГДР или Китае, в Италии или Мексике. Для того чтобы правильно понять различные проявления искусства социалистического реализма, нужна прежде всего историческая конкретность.

В документах нашей партии проблема социалистического реализма освещается всегда с учетом конкретных особенностей того или иного вида искусства. В приветствии III съезду писателей СССР говорится: «Жизнь с неотразимой убедительностью показывает незыблемость, плодотворность творческих принципов социалистического реализма, правдиво и исторически конкретно раскрывающего главное содержание нашей эпохи — движение общества к коммунизму»¹⁷.

Эта характеристика главного содержания метода социалистического реализма в литературе легла в основу определения, включенного в устав Союза писателей СССР, который был принят на том же съезде. Здесь учтены и общие принципы отношения социалистического искусства к действительности, его идейно-эстетическое содержание и конкретные моменты, обусловленные спецификой и возможностями литературы как рода искусства. «Испытанным творческим методом советской лите-

ратуры, — сказано в уставе, — был и остается социалистический реализм. Социалистический реализм требует от писателя правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии»¹⁸.

То же определение, но раскрытое на материале другого вида искусства, содержится в приветствии ЦК КПСС II Всесоюзному съезду композиторов: «Метод социалистического реализма требует от советских композиторов последовательной борьбы как с эстетской изощренностью, безжизненным индивидуализмом и формализмом, так и с натуралистическим примитивизмом в искусстве. Деятели советской музыки призваны отражать действительность в волнующих, прекрасных поэтических образах, проникнутых оптимизмом и высокой человечностью, пафосом созидания и духом коллективизма, — всем тем, что отличает мироощущение советских людей»¹⁹.

Особенности советской музыки позволяют широко использовать ее возможности реалистического отражения действительности в ярких, эмоционально-убедительных образах. Конечно, изображение действительности в ее революционном развитии возможно лишь в некоторых музыкальных жанрах, прежде всего в опере. Музыка в целом иными средствами, чем литература, отражает наше движение вперед к коммунизму, духовный мир передового советского человека.

Характеристика метода социалистического реализма в архитектуре также должна отвечать своеобразию этого вида искусства, учитывать конкретные пути его исторического развития. «Развивая и умножая лучшие национальные традиции классического зодчества народов СССР, советские архитекторы должны в своей деятельности исходить из требований социалистического реализма, — указывается в приветствии ЦК КПСС II Всесоюзному съезду советских архитекторов. — Социалистический реализм несовместим с формалистическими приемами, слепым копированием образцов архитектуры прошлого, а также с пренебрежительным отношением к архитектурному наследию. Простота, строгость форм, привлекательный внешний вид и экономичность решений, забота о бытовых удобствах — таковы ведущие, определяющие черты советской архитектуры»²⁰.

В этих словах отразились как общие эстетические принципы советского искусства, так и то, что непосредственно относится к области зодчества. При этом в приветствии очень точно учтено и реальное состояние нашей архитектуры в данный исторический период. Не случайно здесь обращено внимание на необходимость отказа от механического воспроизведения классических архитектурных форм, которое было еще сравнительно недавно широко распространено среди мастеров архитектуры. Вместе с тем подчеркивается, что борьба с излишествами не должна приводить ни к разрыву с передовыми традициями

прошлого, ни к игнорированию постоянно растущих эстетических потребностей советских людей.

В задачу данной книги не входит детальная характеристика разнообразных проявлений метода социалистического реализма в отдельных видах и жанрах искусства и в соответствии с различными историческими и национальными особенностями его развития. Важно, указав на необходимость конкретного подхода к проблеме, выделить в ней главное, основное, ведущее.

Это главное является общим для всех социалистических художественных культур, оно охватывает ее ведущие принципы, такие, как правдивость, коммунистическая идейность и народность, органическая связь с жизнью и борьбой трудящихся масс, выражение передовых коммунистических идеалов. Вместе с тем надо иметь в виду, что эти общие идейно-эстетические основы метода социалистического реализма обуславливают и ряд собственно художественно-творческих требований к искусству, прежде всего, таких, как умение видеть в жизни передовое, новое, исторический оптимизм в осознании явлений жизни, органическая связь новаторства и творческого развития лучших традиций классики, стремление к выражению здоровых эстетических вкусов, неприятие любых проявлений формалистического субъективизма и натуралистичности и т. д.

Подходя теперь к общей характеристике принципов социалистического реализма, необходимо исходить из основного вопроса эстетики — об отношении искусства к действительности. Этот вопрос, как отмечалось выше, имеет две стороны: отражение действительности в художественном сознании и обратное активное воздействие искусства на жизнь. Применительно к методу социалистического реализма это означает, что, во-первых, он требует глубоко правдивого осознания жизни, отражения ее ведущих, прежде всего передовых, тенденций; во-вторых, искусство социалистического реализма есть мощное идейное оружие народа, борющегося за построение коммунистического общества. И содержание и формы советского искусства определяются основными целями — активно помогать народу, партии в движении нашего общества к коммунизму, участвовать в формировании лучших черт и качеств людей, строителей нового мира.

Такие принципы социалистического реализма, как правдивое отражение действительности и идейное воспитание трудящихся, находятся в неразрывном единстве, так как в нашу эпоху художественная правда способствует воспитанию в людях коммунистического сознания, а воспитывать в духе коммунизма можно только путем правдивого отражения жизни.

Таким образом, эти две стороны в живой практике социалистического искусства неразрывны между собой. Не следует думать, что советский художник, с одной стороны, правдиво изображает жизнь, а с другой стороны, выражает коммунисти-

ческие идеи. Из сказанного выше об особенностях художественного образа ясно, что идейность произведения искусства обнаруживается не в декларациях, а в самом способе раскрытия жизни и ее истолкования. В противном случае может получиться та сухая иллюстративность, которая при самых благих намерениях художника принесет вред нашему искусству, во многом лишая его вдохновляющей и воспитующей силы. В «Поднятой целине» Шолохова невозможно разграничить правдивость и идейность; они питают друг друга, ибо глубокая правда об историческом переломе в жизни деревни могла быть раскрыта лишь благодаря высокой идейной позиции писателя. И, наоборот, проникновение в жизнь в ее революционном развитии не может не питать социалистических идеалов советского художника.

Через все богатство жанров, форм, творческих индивидуальностей красной нитью проходит общее содержание правдивости социалистического реализма — то, что его произведения всегда отражают какие-то существенные грани, стороны жизни народа — строителя коммунизма, духовный облик передового советского человека. При этом основные черты и принципы социалистического реализма проявляются в конкретных формах, в соответствии со специфическими особенностями каждого вида и жанра искусства. Характернейшей особенностью *социалистического реализма* является его особая чуткость к новому, зарождающемуся, складывающемуся в жизни, к тому, чему принадлежит завтра. Независимо от жанра и темы, художник социалистического реализма всегда зорек ко всему развивающемуся, движущемуся вперед, он всегда активный борец за то, чтобы новое скорее восторжествовало в самой жизни.

Искусство социалистического реализма в целом не может не отражать самые важные, самые коренные процессы жизни, не откликаться на самые волнующие проблемы эпохи. Поэтому в нашем искусстве закономерно преобладают, вернее, являются наиболее значительными, формирующими *стиль* каждого этапа советской художественной культуры такие произведения, которые «исторически конкретны». К ним относятся «Разгром» Фадеева, «Хождение по мукам» и «Петр I» А. Толстого, поэмы «Хорошо» и «Владимир Ильич Ленин» Маяковского, «Страна Муравия» Твардовского, «На старом уральском заводе» Иогансона, серия «Не забудем, не простим» Шмаринова, киносериал о Максиме и т. д. Но ведь именно названные произведения, а их число можно было бы увеличить, и определяют лицо и дух советской художественной культуры. Таким образом, к понятию социалистического реализма нужно подходить не как к механическому мерилу каждого художественного произведения в отдельности, а как к определению ведущей линии, способной в конкретных условиях развиваться и обогащаться. Иначе го-

воря, общее понятие социалистического реализма указывает на то, что одной из коренных особенностей его является последовательная правдивость, стремление глубоко и всесторонне раскрыть сущность действительности.

Конечно, правдивость искусства социалистического реализма не сводится к внешнему правдоподобию, к фотографической точности изображения предмета. Нередко такое внешнее правдоподобие, сочетаясь с ограниченно-мещанской точкой зрения на предмет, способно привести художника не к реализму, а к натурализму.

Нельзя также видеть правдивость образа в том, что он попросту иллюстрирует совершенно верные общие положения. Когда художественное произведение превращается в воспроизведение совокупности отвлеченных идей, то, как бы ни были последние сами по себе верны и глубоки, оно не будет содержать в себе настоящей художественной правды. В нашей послевоенной кинематографии немало было таких печальных примеров (например, фильмы «Белинский», «Римский-Корсаков»).

Социалистический реализм предполагает глубокое обобщение, художественную типизацию, которая представляет собой органическое единство единичного и общего, отдельного факта во всей его непосредственности и глубокой сущности. Ни эмпирическая достоверность, лишенная глубины проникновения, ни иллюстрация общих понятий не дадут нам реалистического образа. Правдивым мы назовем такое произведение искусства, в котором неразрывно сочетается живость, пластическая конкретность отражения чувственной реальности и углубление во внутренний смысл действительности.

Уже в этом совершенно отчетливо проявляется коренная противоположность между социалистическим реализмом и формализмом, между идеологией социалистической и идеологией буржуазной.

Одним из основных пороков ревизионистских концепций современной художественной культуры является игнорирование этой противоположности, стремление уйти от ясного понимания исходных принципов взаимоисключающих эстетических концепций и тем подорвать здоровые основы социалистического искусства, ослабить его связь с народом, парализовать его боевую идейно-воспитательную значимость.

Прикрываясь лозунгами борьбы против догматизма, против «узкого» понимания характера и задач социалистического искусства, ревизионисты пытались привить художникам индивидуалистические, субъективистские взгляды, выдавая их за «повейшие» завоевания современности в области художественной культуры. Тем самым ревизионисты выступают в качестве защитников и пропагандистов современного буржуазного формализма.

Вот почему необходимо самым четким образом установить коренные различия между реализмом, в том числе и реализмом социалистическим, и современным формализмом.

§ 3. Социалистический реализм и формализм. Проблема новаторства и традиции

Основным содержанием художественного развития в нашу эпоху является борьба реализма и формализма. Это не есть простая борьба противоположных художественных методов. Историческая логика заключается в том, что реализм представляет собой новую, высшую ступень на магистральном пути прогресса мировой культуры, в то время как формализм — не более как «тупик культуры», в который завела искусство реакционная буржуазия.

Формалистическое искусство принципиально субъективистично. Весь произвол в отражении жизни, все «смещения» реальности, вся деформация формы имеют своим конечным источником последовательный субъективизм. Для формализма нет объективной истины; для него суверенно и самоценно только художническое я. Поэтому формализм есть по самой своей природе отказ от художественной правды. Когда живописец-кубист «разлагает» предмет на простые геометрические формы, он исходит не из стремления проникнуть в суть вещей; наоборот, им движет эстетское презрение к реальному миру. Ненависть к действительности составляет одну из самых характерных черт всякого формализма. Вот поучительная исповедь одного из «отцов» немецкого экспрессионизма, Франца Марка: «Я рано начал воспринимать людей безобразными; животные казались мне красивее, чище. Но и в них я открыл так много отталкивающего и уродливого, что мои изображения инстинктивно, по внутреннему побуждению стали делаться все схематичнее, абстрактнее. Деревья, цветы, земля, все на свете обнаруживало передо мной с каждым годом все больше уродливых, отталкивающих сторон, пока однажды я осознал всю уродливость природы, ее нечистоту»²¹. В этом примечательном признании очень характерно то, что отречение от реальности раскрывается как отречение от красоты мира. Для формалиста истина уродлива. Формалистическая концепция неизбежно приводит искусство к отрыву от действительности, от объективных законов жизни, толкает его в пучину слепой и необузданной субъективности. Принципиальное признание независимости искусства от действительности равносильно его гибели. Так было еще с «Черным квадратом» Малевича, так происходит с картинами современных ташистов.

Было бы, разумеется, неверно считать всех формалистов халтурщиками, бездарностями и шарлатанами. Формалистиче-

ская проказа поразила многие крупные таланты, погубив или изуродовав их. Самый принцип формалистического субъективизма таков, что он открывает широкую дорогу халтуре и шарлатанству. Где господствует произвол, там нет места объективным критериям художественного качества, там каждый делает, что хочет. А стало быть, и одаренный художник и бездарный коммерсант, эксплуатирующий моду, с равным успехом могут «творить» вещи, претендующие на «оригинальность» выражения творческого субъекта.

Конечно, и в произведениях иных формалистов могут сохраняться какие-то проблески художественности, если только талант не до конца убит ядом модернизма. Но если это бывает, то не благодаря, а вопреки формалистическому принципу. Способствует этому зачастую и общественная позиция художника. Мы знаем мастеров-формалистов, которые не только как общественные деятели, но и как художники стремятся бороться за свободу народа, выражать передовые идеи. Это рождает в их творчестве сложные конфликты, когда самые крайние формы модернизма порой причудливо, порой болезненно сочетаются с живыми, подлинно художественными нотами, а иногда и с подлинно художественными прозрениями. Так, обостренное чувство протеста против социальной несправедливости, гуманистическая страстность, присущие Пикассо на всем протяжении его очень противоречивого творческого пути, рождали наряду с программно-формалистическими работами вещи, имеющие несомненную художественную ценность.

Но как бы сложны ни были противоречия творчества художников, в большей или меньшей мере затронутых формализмом, это не снимает основного положения: формализм как метод не только противоположен реализму, он враждебен основам искусства вообще, представляя собой выражение глубочайшего кризиса буржуазной культуры.

Таким образом, основной принцип социалистического реализма диаметрально противоположен основному принципу формализма, и в этом антагонизме получает свое художественное преломление антагонизм общественных сил прогресса и реакции, исторической тенденции социализма к победе и исторической тенденции империализма к гибели и крушению.

Последовательно правдивое раскрытие действительности, свойственное искусству социалистического реализма, определяет и ряд конкретных его особенностей, выдвигая на первый план важные творческие проблемы.

Правдивое, исторически конкретное отражение действительности, составляющее живую душу метода, нацеливает художника на теснейшую связь с жизнью народа, с героикой трудовых будней строителей коммунизма.

Отражение ведущих явлений эпохи, раскрытие коренных процессов, происходящих в обществе, как мы уже подчерки-

вали, — главное и основное содержание социалистического реализма. Без этого он не мог бы плодотворно развиваться. Поэтому Коммунистическая партия призывает художников поднимать в своих произведениях самые животрепещущие вопросы нашей современности.

Вторжение в современность есть для художника не легчайший, а, наоборот, труднейший путь, но он сулит мастеру и наиболее высокие творческие радости. Ведь художественно решать такие жизненные проблемы, которые так или иначе были уже осмыслены, много легче, чем обдумывать и прочувствовать такие процессы жизни, которые история выдвигает только сегодня и которые художественно еще не были освоены. Не в том ли величие Горького и Маяковского, всего искусства социалистического реализма, что оно впервые эстетически осмыслило величайший исторический переворот — эпоху социалистической революции?

Как уже подчеркивалось, основной пафос нашего искусства — пафос открытия нового. Он обусловлен коренной потребностью художественно осознать движение советского общества вперед, к коммунизму.

Открывая новое в жизни советского общества, борясь за это новое, художник помогает людям не только осознать, но и укреплять это новое, осваивать его как свою духовно-общественную, моральную, эстетическую ценность.

Этим определяется и потребность в высоком искусстве, в искусстве героическом, мужественном, полном страстного напряжения, способном вместить в себя мудрые мысли и сильные чувства, искусстве крупных характеров, большого человеческого масштаба.

Нам нужны образы героические, образы, полные и романтического пафоса и глубокой правды жизни. Революционная романтика, как черта самой революционной действительности, получает свое отражение и в советском искусстве. Социалистический реализм включает в себя революционную романтику, чуткость к пафосу созидания, к дерзновенной мечте людей, практически прокладывающих дорогу к светлому, коммунистическому будущему, способствует глубине реалистического отражения действительности.

«Рожденный ползать летать не может» — этот горьковский афоризм изобличает не только гнилую трусливую сущность буржуазии, но и лишенный крыльев мечты натурализм буржуазного искусства.

В противоположность натурализму для социалистического реализма характерны смелая фантазия, революционная мечта, основанная на глубоком знании и понимании жизни, тенденций ее развития.

Художественная правда в искусстве социалистического реализма может органически сочетаться с революционной роман-

тикой. В этом одно из важнейших проявлений новаторского характера советского искусства.

Перед советским искусством, как перед всем советским народом, говоря словами В. Маяковского,

из-за заводов гудящих,
сияя горизонтом
во весь свод,
встала
завтрашняя
коммуна трудящихся —
без буржуев,
без пролетариев,
без рабов и господ ²².

Понимание будущего, ясность целей и перспектив развития — характерная новаторская черта социалистического реализма. Не только изображая действительность в ее настоящем, но и предвидя ее развитие в будущем, художники социалистического реализма являются наиболее последовательными и до конца идущими реалистами.

Умея различать будущее в настоящем, советский художник не вправе ставить своих героев в какую-то абстрактную, надуманную обстановку. Он должен видеть передовых людей и передовые явления нашего общества уже сегодня, притом такими, какие они есть, не прикрашивая их. Различая прозорливым оком черты нового, художник раскрывает в них высокую красоту и поэзию, показывая, как ярко расцветут они в будущем.

Лучшие произведения, созданные советскими художниками за последние годы, потому и являются удачными, что их авторы сумели донести до нас поэзию советской действительности.

Такое истинно поэтическое искусство не имеет ничего общего ни с внешней напыщенностью, риторикой, получившими распространение в советском искусстве в период культа личности (например, кинокартины «Клятва» или «Кубанские казаки»), ни с легкомысленным скольжением по жизни. Нет, это искусство серьезное, порой суровое, но вместе с тем проникнутое героической поэзией революционной эпохи. Примером могут служить такие разные и по творческому почерку и по масштабу мастерства фильмы последнего времени, как «Летят журавли», «Коммунист», «Судьба человека», «Баллада о солдате» и др.

Пафос нового, потребность раскрывать подлинную поэзию революционной эпохи определяют и вопрос об изображении положительного и отрицательного в искусстве социалистического реализма. Споры, которые у нас велись по этому поводу, нередко страдали механистичностью подхода. Дело не в том, чтобы дозировать количество положительных и отрицательных персонажей в фильме, пьесе или спорить о мере наделения

характера героя теми или иными теневыми сторонами. Эпоха революционной ломки старого и невиданного по размаху строительства нового во всех областях жизни, во всех человеческих отношениях, в сознании людей выдвигает в качестве первоочередной задачи — видеть в сегодняшнем дне рождающееся в бурях истории завтра. Брать за основу положительные явления не значит давать больше положительного, чем отрицательного, но уметь разглядеть и в большом и в малом истинное содержание времени.

Иногда думают, что если не снабдить положительного персонажа определенной суммой недостатков (обязательно незначительных), то он получится нежизненным, ходульным. Однако опыт советского искусства свидетельствует об обратном. Полежаев в «Депутате Балтики», Шахов в «Великом гражданине» не имеют подобных «теневого» черт. Но эти образы и живы, и ярки, и притом в подлинном смысле слова монументальны. Это потому, что любая черта их характера, любой их поступок оправданы глубокой логикой жизненной правды. Они действуют так, а не иначе потому, что это соответствует их природе. Художники сумели уловить главное в натуре этих героев, создали цельные образы, не измельчив их на множество отвлеченно-положительных и умеренное число отвлеченно-отрицательных качеств.

Жизненная правдивость искусства определяется не арифметикой должным образом предусмотренных черт и сторон, а методом подхода к действительности, тем, на что направлен взор художника, его мысль и страсть.

Метод социалистического реализма требует умения *видеть в жизни* ее прекрасное, поэтическое содержание. «Ужин трактористов» Пластова лишен какой бы то ни было приукрашенности, внешней демонстрации положительного в жизни. Но настоящее чутье художника, знание жизни помогло ему разглядеть в колхозной деревне начала 50-х годов то реально-поэтическое, которое в ней действительно было.

Н. С. Хрущев на III съезде писателей подчеркивал, что партия «за тех писателей и за то направление, которые берут в основу положительные явления, на этом положительном показывают пафос труда, зажигают сердца людей, зовут их вперед, указывают им пути в новый мир. Они как бы обобщают в образах положительных героев лучшие черты и качества людей, противопоставляют их отрицательным образам, показывают борьбу нового со старым и неизбежную победу нового. Показывая положительное, они, вместе с тем, осуждают то, что надо отбросить»²³.

Воспитательная сила искусства социалистического реализма есть прежде всего сила положительного примера, взятого из самой гущи жизни советской страны. Отсюда следует и еще один вывод. Для советского художника мало просто перенести

в свое произведение те или иные из существующих в жизни положительных явлений. Мастер социалистического реализма не просто «протоколирует» увиденные в жизни факты и характеры. Он призван раскрыть их во всей глубокой жизненной правде и красоте, во всей общественной значимости и неповторимом индивидуальном своеобразии. Иными словами, дело не только в том, кого изображает художник, но и в том прежде всего, что сумел раскрыть он в своем герое. Без этого возникает опасность художественной банальности.

Иногда говорят: мастер не нашел для рассказа о каком-либо выдающемся событии достаточно ярких слов, красок, впечатляющих черт. Почему так получается? Бывает, конечно, что причина кроется в недостатке ремесленного умения, техники. Но чаще всего слов и красок художнику не хватает тогда, когда ему нечего сказать о своем предмете, которого он по-настоящему и не знает.

Серость, невыразительность многих произведений имеет своим источником чаще всего банальность художественной идеи. Внешней риторикой этой банальности не скроешь. И вместе с тем, когда жизнь раскрывается художнику в ее грандиозных масштабах, не прозвучат фальшиво ни самая громкая гипербола, ни самые смелые условия. Так было в поэзии Маяковского. Так совершенно естественно и внутренне логично сложилась творческая концепция «Поэмы о море» Довженко.

Социалистический реализм является закономерным продолжением и развитием лучших традиций, сложившихся на протяжении тысячелетий мировой культуры. Представляя собой новый, высший этап в истории искусства, он не возникает где-то в стороне от столбовой дороги художественного прогресса. Он наследует весь опыт, который накопило человечество в правдивом, реалистическом раскрытии действительности, обогащая его опытом революционной практики строительства коммунизма.

Именно это делает проблему наследия принципиально важной для раскрытия сущности метода социалистического реализма.

Принцип критического освоения наследия, серьезной учебы у классиков всегда отставала и отстает Коммунистическая партия, справедливо видя в этом одну из основ ленинской политики в области культуры. И это обращение к художественному наследию стало реальным свидетельством того, что новая культура, новое искусство возникают не на «обочинах» истории искусства, а на ее магистральных дорогах.

В. И. Ленину пришлось вести решительную борьбу против группы руководителей Пролеткульта, которые выдвинули порочную концепцию строительства пролетарского искусства в отрыве от культуры прошлого, замкнутым, лабораторным путем. Некоторые идеологи Пролеткульта противопоставляли

пролетарскую культуру культуры прошлого. Тем самым они отгораживали молодое искусство Советской страны от плодотворных традиций классики. Ленин в борьбе против пролеткультовских теорий с особой отчетливостью сформулировал идею об органической преемственности, соединяющей новую культуру с передовой культурой прошлого. Он решительно разоблачал псевдореволюционные лозунги тех идеологических работников, которые нарочито противопоставляли «модные» тогда художественные направления формалистического толка реалистической традиции, видели в этом залог «чистоты» пролетарского сознания.

Только обладая глубоким знанием культуры прошлого, умением творчески ее переработать, можно строить культуру социализма, неоднократно подчеркивал Ленин. Только освоив все то ценное, что было в искусстве прошлого, можно успешно двигаться вперед — таков сформулированный партией принцип развития нового искусства.

Многое, разумеется, здесь зависело и от конкретно-исторических условий. К их числу относится и отмеченное уже засилье формализма и необходимость восстановления в правах высоких художественных традиций. Но главное лежало вне пределов самой художественной эволюции. После социалистической революции народ впервые становится полновластным хозяином всех художественных сокровищ, которые были накоплены до того человечеством. Условия эксплуататорского общества не давали возможности широким массам освоить все высоты культуры, в том числе и искусства. Даже крупнейшие русские художники, творчество которых было рождено духом и борьбой самого народа, такие, как Пушкин и Л. Толстой, Репин и Суриков, Мусоргский и Чайковский, были до революции известны в стране лишь меньшинству. Уровень художественного развития масс к началу строительства социализма в стране требовал огромной идейно-просветительной работы, органически входившей в программу культурной революции. Именно в этих исторических условиях, когда стояла двоякая задача — «приблизить искусство к народу, а народ — к искусству», оказалась насущно необходимой не только широчайшая популяризация художественного наследия (процесс этот продолжается и сейчас), но и обращение самого советского искусства, призванного воздействовать на миллионы людей, к еще не освоенным или недостаточно освоенным принципам классики.

Некоторые критики искусства социалистического реализма бросают ему упрек именно в том, что это искусство ориентируется на классическое наследие. Приходится слышать, будто ему недостает новаторства, что оно обращено к прошлому, а не к настоящему и будущему.

Так, например, Лефевр в своей ревизионистской статье «К революционному романтизму» обвиняет социалистический

реализм в приверженности традициям искусства прошлого. Социалистический реализм плох для Лефевра тем, что он якобы не отвечает особенностям современной действительности. В связи с этим Лефевр высказывает суждение об отношении к классическому наследию прошлого. По его мнению, нельзя смешивать два аспекта отношения к культурному наследию прошлого: эстетическое наслаждение, получаемое нами от произведений, созданных в прошлом, восприятие, изучение этих творений, с одной стороны, и наследование традиций данного искусства в новую эпоху — с другой. Лефевр пишет: «Академизм смешивает два различных аспекта культуры: внимательное изучение произведений, которые, по общему мнению, не утратили своего значения, и возведение этих произведений в высшую степень совершенства, в образец для подражания, остающийся, однако, неподражаемым, недостижимым»²⁴. И вот в таком дурном академизме Лефевр обвиняет социалистический реализм. «Не подумав о противоречиях, к которым это должно привести, социалистическому реализму в качестве содержания дали сложившиеся формы, национальные традиции. Совершенно новое или, во всяком случае, то, что предполагалось как новое, получило в качестве содержания старое»²⁵. Все это и явилось, по мнению Лефевра, одной из причин превращения социалистического реализма в «неоклассицизм».

Каким же должно быть отношение нового искусства к классике? Действительно ли социалистический реализм и классика тождественны? Действительно ли социалистический реализм механически включает в себя старое содержание?

Прежде всего следует сказать, что совершенно неправомерным является противопоставление изучения произведений, не утративших своего значения, их восприятия наследованию сложившихся форм, национальных художественных традиций, без чего немыслимо появление нового искусства. Больше того, как раз то, против чего возражает Лефевр, является единственно возможным для искусства принципом отношения к классическому наследию. Об этом хорошо писал Энгельс в письме к Конраду Шмидту. Он подчеркивал, что философия каждой эпохи располагает в качестве основы своего развития определенным мыслительным материалом, из которого она исходит. Экономика здесь ничего не создает заново, она лишь определяет вид изменения и развития имеющегося налицо мыслительного материала.

Это положение Энгельса имеет общеметодологическое значение. Для искусства новой эпохи также важен художественный материал, накопленный в предшествующие эпохи. Никакое новое искусство не могло и не может появиться, не опираясь на те или иные художественные и идейные достижения и завоевания искусства прошлого. На голом месте может расти лишь чертополох, всякое культурное растение требует опреде-

ленной культуры возделывания почвы. И искусство итальянского Возрождения, и искусство французского классицизма, и русский и французский реализм XIX в. опирались на сложившиеся формы, на национальные традиции.

Так же как искусство эпохи Возрождения невозможно без своеобразного восприятия традиций античности, так и искусство социалистического реализма невозможно без критического освоения классического наследия прошлого, без опоры на достижения всего мирового искусства, и в первую очередь реалистического искусства XIX в.

Отказ от освоения передовых традиций чреват проникновением в искусство гнилых идей буржуазного космополитизма, а в области художественной формы — формализмом, трюкачеством, распадом художественной формы.

Однако отношение со стороны социалистического реализма к классическому наследию прошлого — это не простое механическое включение в новое искусство ранее сложившихся форм и даже не простое заимствование его положительных черт, это критическое освоение и переработка наследия прошлого на основе марксистского мировоззрения и опыта революционной борьбы пролетариата и социалистического строительства. Именно так понимал этот вопрос В. И. Ленин: «*Не выдумка новой пролеткультуры, а развитие лучших образцов, традиций, результатов существующей культуры с точки зрения миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры*»²⁶.

Искусство социалистического реализма по-ленински относилось и относится к классическому наследию прошлого, и в силу этого оно не является ни случайным пустоцветом на дереве мировой культуры, ни простым повторением того или иного направления в искусстве прошлого.

Проблема традиции для социалистического искусства имеет и еще более широкое принципиальное значение. Народная культура стран социализма есть преддверие общечеловеческой культуры коммунистического общества. Для этой последней будет характерно не только раскрепощение всех способностей и духовных потребностей человека, но и неограниченное раскрытие всех возможностей, которые несет в себе накопленный в прошлом творческий опыт. Все, над чем размышляли, к чему стремились, за что боролись лучшие умы человечества на протяжении всей истории, дает свои зрелые плоды в культуре освобожденного человечества. Именно поэтому одна из важнейших задач социалистического искусства — бережно сохранить, сделать достоянием масс все то, что человечество уже завоевало в области искусства, его искания, мудрость его опыта, глубину постановки коренных вопросов жизни.

Будущее искусство коммунистического общества создаст невиданные дотоле художественные формы, но они будут на

чем иным, как свободным развитием всех тех ценностей, которые были накоплены поколениями в упорной, порой мучительной борьбе за то, чтобы человек мог быть человеком.

Здесь, а не в ингилистическом цинизме формалистического искусства источник подлинного новаторства социалистического реализма.

Некоторые западные теоретики рассматривают реализм как искусство устарелое, а формализм — как искусство современное, искусство сегодняшнего и завтрашнего дня. Теоретическую и практическую ошибочность такой позиции нетрудно обнаружить. Утверждение, будто современный формализм есть новаторство, несостоятельно. Формализм (даже если откинуть в сторону его идейно-эстетические принципы и их оценку) уже давно топчется на месте и ныне не способен создать что-либо новое в пределах даже своей программы. Так, например, в современной живописи в буржуазных странах самым «новым» течением считается так называемый «ташизм» (от французского слова «пятно») — разновидность абстракционизма. Однако полотна современных ташистов ничем не отличаются от абстрактивистской живописи Кандинского и др. почти пятидесятилетней давности. Именно формалистические «искания» сегодня ориентированы на прошлое. И принципиальное отличие социалистического реализма от формализма заключается в том, что первый опирается на все действительно лучшее, прогрессивное, что было в прошлом, формализму же приходится в поисках «генеалогии» цепляться за какие-то случайные явления в художественной культуре прошлого или даже искусственно вырывать из этих явлений какую-либо одну сторону, намеренно фальсифицируя ее.

Великое новаторское значение искусства социалистического реализма заключается в первую очередь в том, что оно является активной силой в создании коммунистического общества, носителем самых передовых идей и крепчайшими узами связано со своим народом — строителем коммунизма.

Безусловно, что на формирование эстетических вкусов, а также и новых художественных форм, особенно в таких видах искусства, как архитектура или прикладное искусство, огромное воздействие оказывают и условия производства, и уровень техники, и культура труда, и организация быта, и совокупность материальных предметов, окружающих человека, и темпы и способы передвижения, и уровень научной мысли. Не следует игнорировать эти весьма существенные факторы, которые далеко не безучастны к формированию умственного и эмоционального облика человека.

У людей, летающих на самолетах, пользующихся электричеством, привыкших управлять сложными машинами, у завоевателей космоса появляются черты иного духовного склада, чем у людей, ездивших на телегах, считавших восковую свечу

роскошью, пользовавшихся элементарными орудиями производства и веривших, что во время грозы катается по небу на своей колеснице Илья Пророк.

Однако надо иметь в виду, что все факторы, которые влияют на образование эстетического вкуса, существуют не изолированно, не сами по себе, как утверждают современные буржуазные теоретики, называющие наш век веком власти машин над людьми. Все указанные моменты воздействуют на духовный склад человека в неразрывной связи, в нерасторжимом единстве с общественными идеалами, социальным бытием людей.

Буржуазная художественная культура XX в. коренным образом отличается от социалистической художественной культуры, хотя на формирование обеих и воздействуют отмеченные выше факторы, не имеющие сами по себе классового характера.

Более того. Если мы приглядимся к тому, как преломляются указанные факторы в буржуазном искусстве, то убедимся, что это очень часто происходит в уродливой, извращенной форме. Так, буржуазное сознание извращает действительно высокую красоту современной техники. То, что мы живем в атомный век, приводит буржуазное искусство к уродливым кошмарам поглощения человека чудовищем техники, а искусство социалистического реализма — к вдохновенной гордости за человека, за его разум и дерзания.

Никогда еще перед искусством не стояли такие великие задачи, прежде всего задача формирования нового человека, всесторонне развитой личности будущего коммунистического общества. Эти задачи требуют новых высот мастерства, дальнейшего обогащения художественного языка, который должен быть тем более богатым, чем значительнее общественно-воспитательные цели искусства.

Сейчас проблема новаторства содержания и формы встала с особенной остротой. У нас имела место догматическая абсолютизация формальных норм классического искусства. Так, немалый вред развитию советского зодчества нанесло механическое применение приемов архитектуры прошлого. Но мы совершили бы глубокую ошибку, если бы сказали, что принципы и приемы Толстого и Репина, Мусоргского и Щепкина попросту устарели и должны быть сданы в архив. Нет, школа этих художников плодотворна для социалистического реализма. Так, Фадеев многому учился у Толстого, а Иогансон — у Репина. Но, говоря о значении традиции, ни на минуту нельзя забывать о новаторстве искусства социалистического реализма, о том, что нельзя механически повторять прошлое, как бы ни было оно хорошо. Творчество Шостаковича и Прокофьева, например, продолжая классические традиции, дает блестящие примеры новаторства социалистического реализма в музыке, охватываю-

щего как сферу идей и тем, так и сферу художественных средств, приемов и форм.

Таким образом, обращение к классике, критическое освоение и развитие наследия есть органическая часть того процесса в истории современного искусства, который ведет к формированию художественной культуры социалистического реализма.

§ 4. О коммунистической идейности искусства социалистического реализма

В предыдущем параграфе раскрыты некоторые существенные особенности развития реализма в нашу эпоху, порожденные борьбой народов за свободу, за демократию, за социализм. И совершенно понятно, что это художественное движение возникло, а затем развивается в неразрывном единстве с социалистической идеологией революционных масс.

Процесс формирования социалистического реализма как основного направления можно наилучшим образом проследить в истории искусства тех стран, где социализм победил как общественная система, и прежде всего Советского Союза.

Уже на первых порах развития нашей художественной культуры определяется ее природа. В методе социалистического реализма в неразрывном единстве выступают две кардинальные тенденции советского искусства: стремление к глубокой жизненной правде и к осознанию и оценке действительности с высоты социалистических идеалов, к выражению в искусстве самых передовых идей века — идей коммунизма. Эти две тенденции нельзя противопоставлять друг другу. Обе они органически и неразрывно между собой связаны и взаимозависимы.

Одно из первейших требований коммунистической идейности состоит в глубокой и последовательной правдивости. В интересах народа, который борется за победу коммунизма, в интересах Коммунистической партии, наиболее полно и четко выражающей коренные потребности строительства нового общества, чтобы наше искусство давало объективную картину действительности. В. И. Ленин неоднократно подчеркивал огромную важность такой объективности в литературе. В решениях партии по вопросам искусства красной нитью проходит мысль о том, что советский художник должен давать правдивое изображение действительности. Разве не глубина проникновения в сложнейшие исторические противоречия революционной эпохи составляет основу идейной значительности «Тихого Дона» М. Шолохова? Разве трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга не выражает пафос революционности героического русского рабочего класса прежде всего через глубоко правдивый показ жизни?

Правдивое отражение действительности помогает народу осознать ее исторические тенденции, свою собственную роль, свои задачи и цели, свой опыт. Правдивость социалистического реализма есть один из путей роста социалистического самосознания масс. Ленин отметил этот важный момент еще в одежке исторической роли романа «Мать» Горького после революции 1905 г. Апалогичпа роль искусства социалистического реализма и в капиталистических странах. Рисуя действительность правдиво, разоблачая иллюзии мелкобуржуазного сознания, вскрывая исторические тенденции общественного развития, оно играет важную роль в воспитании революционного социалистического сознания рабочего класса, народных масс вообще, а также и передовой интеллигенции, честно ищущей пути к своему народу. В этом, например, значение такого крупного произведения современной французской литературы, как «Коммунисты» Ж. Арагона.

В нашу историческую эпоху, эпоху развернутого строительства коммунизма, задачи и возможности идейно-эстетического воздействия искусства неизмеримо вырастают.

XXI съезд Коммунистической партии раскрыл поистине грандиозные перспективы строительства коммунистического общества в нашей стране. В новых исторических условиях решительно повышается значение и роль художественной культуры. «В развитии и обогащении духовной культуры социалистического общества важную роль играют литература и искусство, которые активно способствуют формированию человека коммунистического общества», — говорил в своем докладе на съезде Н. С. Хрущев. — Нет благороднее и выше задачи, чем задача, стоящая перед нашим искусством, — запечатлеть героический подвиг народа — строителя коммунизма. Деятели литературы, театра, кино, музыки, скульптуры и живописи призваны поднять еще выше идейно-художественный уровень своего творчества, быть и впредь активными помощниками партии и государства в деле коммунистического воспитания трудящихся, в пропаганде принципов коммунистической морали, в развитии многонациональной социалистической культуры, в формировании хорошего эстетического вкуса»²⁷.

Развитие коммунистической сознательности масс, обогащение духовного содержания человеческой личности, имеющие конечной целью воспитание людей, «которые умеют все делать», — одна из основных предпосылок построения высшей стадии коммунистического общества. И вместе с тем это одна из главных целей коммунизма, действительно способного организовать человеческое общение, исходя из высоких принципов истинного гуманизма.

Партия развернула необычайно широкую воспитательную работу в массах. Многообразны ее методы. Жизнь буквально ежедневно рождает все новые ее формы. Партия, Советское

государство, общественные организации, опираясь на инициативу самих масс, приводят в действие могучие «резервы» духовного роста советских людей.

Идейно-воспитательное значение искусства социалистического реализма можно правильно понять, только признав органическую связь этого значения со всей практикой коммунистического воспитания. Последнее не надо рассматривать только как идеологическую работу. В формировании облика передового человека социалистического общества играет роль ряд важных факторов, и прежде всего сама революционная практика народа. Это повышение производительности труда на основе использования новой техники, сокращение рабочего времени, коммунистические методы организации труда, повышение материального благосостояния масс, вовлечение общественности в борьбу за здоровый быт и соблюдение правил социалистического общежития, развитие общего и специального образования, всемерное стимулирование инициативы самих масс во всех областях экономической, общественной, политической жизни страны.

Разумеется, огромную роль играет и собственно идейно-воспитательная работа — различные формы пропаганды, помощь в овладении высотами марксистско-ленинской теории — и, наконец, использование всех областей культуры, в частности и далеко не в последнюю очередь искусства.

Нельзя обособлять воспитание человека средствами искусства от практики советского народа, от конкретных задач строительства. Наше искусство формирует сознание людей не отвлеченно, не «вообще», а в неразрывном единстве с жизнью, с историческим творчеством миллионов масс, сегодня строящих свое светлое будущее. Искусство социалистического реализма есть орудие осознания жизни социалистического общества, в его образах советский человек осознает и себя, свое дело, свой труд, свои идеалы.

Чтобы правильно понять место искусства в системе коммунистического воспитания, надо всегда иметь в виду ту истину, которую подчеркнул Н. С. Хрущев на XXI съезде партии: «Мы не только теоретически, но и на большом жизненном опыте усвоили ту глубокую истину научного коммунизма, что в изменении условий жизни и взглядов людей решающую роль играет революционная практика»²⁸.

Таким образом, можно сказать, что центральным моментом для понимания правдивости искусства социалистического реализма является прежде всего действительно глубокое раскрытие революционной практики советского народа.

Иногда приходится слышать, будто совсем разные вещи — создавать произведения, как говорят, «агитационно-пропагандистские», современные, призванные мобилизовать людей на новые подвиги в жизни и труде, и творить произведения, про-

никнутые «общечеловеческими», высокими и благородными идеями и чувствами, которые пробуждают и развивают в людях духовные качества, характерные для личности коммунистического общества. Утверждают, что первые, конечно, нужны, исторически необходимы, но только на втором пути творится высокое, подлинно большое искусство.

Однако неверно само такое противопоставление. Более того, оно неизбежно приводит к осуждению художественного творчества, теряющего под собой почву живой действительности. Такая ошибка кроется в порочном, по существу ревизионистском, противопоставлении общечеловеческого и конкретно-исторического.

Вся история искусства свидетельствует о том, что великие *общечеловеческие* художественные ценности создавались лишь тогда, когда художник творил актуальные произведения, представлявшие живой отклик на самые жгучие вопросы современности. Достаточно вспомнить «Антигону» Софокла, «Дон Кихота» Сервантеса, «Войну и мир» Толстого, «Мать» Горького.

Нет лучшего способа воспитывать людей в духе коммунизма, воспитывать в них высокие общечеловеческие идеалы и благородные и чистые чувства, как раскрывая современную *революционную практику* нашего народа, ибо эта революционная практика обладает самым возвышенным общечеловеческим содержанием, какое только знала история.

Именно этим и определяется тот идейно-художественный пафос, который пронизывает лучшие, наиболее передовые произведения нашего искусства. Воспитание коммунистического сознания означает борьбу средствами искусства за развитие и утверждение лучших черт и качеств советского человека.

«Вся идеологическая работа нашей партии и государства призвана развивать новые качества советских людей, воспитывать их в духе коллективизма и трудолюбия, социалистического интернационализма и патриотизма, высоких принципов морали нового общества, в духе марксизма-ленинизма... Нужно развивать у советских людей коммунистическую нравственность, в основе которой лежит преданность коммунизму и непримиримость к его врагам, сознание общественного долга, активное участие в труде на благо общества, добровольное соблюдение основных правил человеческого общежития, товарищеская взаимопомощь, честность и правдивость, нетерпимость к нарушениям общественного порядка»²⁹.

В этих словах Н. С. Хрущева заключена конкретная программа для советских художников. В них выражены главные особенности духовного облика передовых советских людей, те особенности, которые в сегодняшних конкретных исторических условиях предвосхищают черты человека коммунистического общества. Только в горниле революционной практики строи-

тельства коммунизма выковывается характер завтрашнего человека, всесторонне развитой, гармонической личности эпохи коммунизма.

Все сказанное делает понятным, что правдивое, исторически конкретное отражение действительности в ее революционном развитии неразрывно с коммунистической идейностью.

Эпоха строительства коммунизма, эпоха грандиозной исторической ломки и грандиозных исторических свершений выдвигает порой чрезвычайно сложные жизненные проблемы — социальные, политические, моральные, которые общество должно решать теперь же, чтобы успешно двигаться вперед. Художники социалистического реализма только тогда и могут оправдать высокое и почетное звание помощников партии в решении всех этих насущных вопросов, когда они будут смело вторгаться в действительность, жить жизнью широких масс, постигая прежде всего содержание революционной практики строительства коммунизма.

В непонимании основополагающих принципов социалистического реализма беда тех художников, которые соскальзывали с подлинно народной точки зрения на позиции субъективизма, скатывались в своих произведениях к вредным нигилистическим скептическим взглядам на исторические завоевания народа. Они сосредоточивались на восприятии теневых сторон, раздували и абсолютизировали их, а это приводило к нарушениям жизненной правды, к идейной порочности их работ. Критическая тенденция в искусстве социалистического реализма сама по себе плодотворна. Но она плодотворна лишь в том случае, если критика ведется с высоты коммунистических принципов, во имя высоких идеалов. Если же критика приобретает мещански-ограниченный субъективистский характер, это неизбежно ведет к утрате социалистической идейности. Вот почему наша общественность горячо поддерживает тех художников, которые правдиво раскрывают в своих произведениях содержание нашей жизни, стремятся силой положительного примера воспитывать народ в духе коммунизма. В таком отношении к нашей жизни, как указывал Н. С. Хрущев в речи на III съезде писателей, нет никакой «лакировки», ибо здесь средствами искусства отражено не просто то, что есть в нашей действительности, но прежде всего то, что является в ней передовым, в чем мы уже сегодня можем разглядеть «зримые черты» будущего, коммунистического общества.

Нередко враждебные социалистическому реализму взгляды прикрываются маской «гуманизма». Истинный гуманизм близок и дорог каждому советскому человеку, в частности и тогда, когда он проявляется у художников, принадлежащих не к сознательно-коммунистической среде, а к демократически настроенной, в основном, интеллигенции, остро чувствующей бесчеловечность современного капиталистического мира. Именно этим

нам дорого гуманистическое искусство таких очень далеких от коммунизма художников, как Хемингуэй и Ремарк, Чаплин и Феллини, что, однако, не мешает нам видеть в их искусстве сложные, противоречивые и порой трагические заблуждения.

Но не следует путать гуманизм этих художников с той спекуляцией на лозунгах гуманизма, которую предпринял в недавние годы международный ревизионизм, атакуя принципы коммунизма. Ревизионизм, как известно, охотно принимал позу «защитника» гуманизма, что на деле означало не что иное, как попытку ревизовать учение марксизма-ленинизма с позиций буржуазного толкования «свободы», которое разоблачено Лениным еще в 1905 г. в статье «Партийная организация и партийная литература». Не будем вновь возвращаться к ее анализу — это было уже сделано выше, — подчеркнем только, что истинная свобода обретается человеком и, в частности, художником в условиях борьбы классов, в условиях сосуществования двух общественных систем лишь тогда, когда он открыто становится на позиции передового класса, прогрессивной общественной системы, т. е. тогда, когда интересы партии являются для него своими. Это азбука революционного марксизма, в свое время уже подвергавшаяся ревизии со стороны идеологов II Интернационала; это истина, которую отстаивал Ленин и партия большевиков в борьбе против меньшевизма. Современный ревизионизм вновь «забывает» об этом, «забывает» о том, что, как подчеркнул Н. С. Хрущев в речи в станции Вешенской, социалистический гуманизм — это революционный гуманизм.

Те советские художники, которые не сумели вовремя разобратся в сущности ревизионистских наскоков на революционное учение нашей партии, на ее политику в области искусства, должны были бы понять разницу между исторически неизбежными иллюзиями многих крупных современных художников Запада и политической диверсией ревизионистов, пытавшихся лишить наши гуманистические идеалы их революционного содержания.

Абстрактный гуманизм чужд принципам социалистического реализма. Он противоречит его органической связи с жизнью народа, лишает даже, казалось бы, вполне реальные конфликты, воспроизводимые художником, их действительного конкретного содержания. Тем самым он мельчит их, не позволяет художнику дать их действительно глубокое раскрытие и разрешение.

В качестве примера можно привести имеющее место в нашей художественной практике, в частности в кино, подражание так называемому «неореализму» — одному из прогрессивных направлений в современном зарубежном искусстве.

В нашей печати недостатки подобного рода «стилизаций» под неореализм некоторые критики относили за счет самих

итальянских или французских мастеров этого направления, упрекая их в пессимизме, абстрактной, вневременной постановке «вечных» проблем — человечности, любви, чувства чести и долга и т. д.

Упреки эти в большинстве случаев несправедливы. Коллизии в лучших фильмах итальянских кинорежиссеров обычно продиктованы реальными условиями жизни буржуазного общества, и герои обнаруживают светлые стороны своей натуры в поступках, которые обусловлены вполне типическими обстоятельствами. В этом их настоящая правдивость.

Некоторые советские подражатели «неореализму» в кино смело поднимают моральные проблемы и не боятся трудных ситуаций. Но беда их в том, что в своих произведениях они зачастую не могут показать, как хорошее в человеке формируется и выявляется в условиях социалистического строя, в ходе революционной практики советского народа. Преданно любить может и простая итальянская девушка и советская молодая колхозница. Это роднит их между собой. Но как нет гуманизма вообще, так нет вообще и человеческих отношений, и чувств, и, главное, человеческих поступков. Они всегда имеют конкретный характер, определяемый данной социальной действительностью.

А у «советских неореалистов» при всей остроте видения характерных особенностей нашего быта основная коллизия лежит совсем в стороне от главного содержания социалистической действительности и может быть без труда перенесена в любые другие обстоятельства, ничего общего не имеющие с жизнью советского человека. Советская действительность в таких случаях только фон, и чем ярче, осязательнее он дан, тем отчетливее вневременность конфликта, тем отчетливее возникает у зрителя мысль, что большая духовная жизнь героев проходит в стороне от злободневных забот современности.

Подобные произведения поэтому невольно разрывают общечеловеческое и исторически конкретное.

Не таков путь действительно большого искусства. Великая заслуга Твардовского в поэме «За далью даль» или Шолохова в «Судьбе человека» состоит в том, что они обнаружили самые сокровенные общечеловеческие чувства, самые глубокие размышления о бытии не в «безвоздушном» пространстве, а в самой глубине нашей социалистической действительности. Это и есть подлинная художественная мудрость, прозорливость большого мастера.

Лишь безраздельно отдавшись современности, ее неповторимой поэзии и красоте, можно увидеть коммунистическое завтра, благородную душу человека без того налета романтической отвлеченности, интеллигентского прекрасн^юдушия, который может возникнуть в душе художника, замкнувшегося в свой субъективистский мирок.

Здесь мы подходим к важнейшей для социалистического искусства проблеме служения современным задачам, к общественной роли художника, к его идейно-политическому пафосу.

Переход от капитализма к коммунизму занимает целую историческую эпоху, и мы живем в самом ее средоточии. И если теперь никто не может уйти от решения сложнейших проблем нашего времени, то тем более это относится к художнику.

Никогда ни один большой художник не был «в стороне от схватки». Во все времена истинный художник чувствовал призвание быть, говоря пушкинскими словами, пророком для страждущих, ищущих, борющихся за счастье людей. Генеалогия боевого, страстного духа искусства восходит к Эсхилу и Аристофану, Данте и Микеланджело, Шекспиру и Рембрандту, Бетховену и Стендалю, Пушкину и Гоголю, Домье и Репину. Но во сколько раз острее и насколько отчетливее ощущает теперь художник связь своего искусства с историей, свое призвание и свою ответственность, свой общественный долг и моральную обязанность перед народом, перед судьбами миллионов людей, перед будущим человечества!

Внутренняя тенденция современного передового искусства заключается в остроте его общественного пафоса, в его органической и осознанной связи с социальными и политическими идеями.

Содержание социалистического искусства, его партийный пафос обусловлены не давлением на художника извне, не «диктовкой партии», как пытаются утверждать враги социалистического реализма. Искусство во все эпохи было связано с ведущими формами идеологической борьбы, ибо иначе оно теряло свою жизненную силу, свое общественное влияние. В наши дни обострения социальных противоречий политика, несомненно, оказывает решающее воздействие на все формы идеологии, поскольку политическими средствами решаются важнейшие вопросы жизни народа, отношения между разными народами. Не случайно, а исторически очень многозначительно, что создание и укрепление социалистического общества невозможно без сплочения народа вокруг партии, без твердого руководства партии.

В эпоху гигантских сдвигов, в эпоху величайшего героизма и самопожертвования, которые рождает социализм, и величайших бедствий, которые несет людям гибнущий империализм, нельзя сохранить необходимый художнику высокий душевный строй, если не стремиться во всю меру своего таланта выразить радость и горе, мечту и гнев миллионов людей.

Самое страшное для художника — это изолировать себя от народа, от своего времени, стать обывателем. Крайний индивидуализм разъедает современное буржуазное искусство, где анархическое презрение к идеалам общественного служения

губит все истинно художественное, ведет к распаду, к самым уродливым формам антинародного псевдоискусства.

К сожалению, влияние этого претенциозного индивидуализма и субъективизма иногда проникает и в нашу среду. Безыдейность, окутанная флером артистизма, пленяет некоторые слабые души. Создаются произведения, до крайности скудные духовно, потому что они не связаны со временем, с людьми. А душа художника могуча и богата лишь теми дарами, которые он получает у эпохи, у народа.

Коммунистическая идейность нужна нашему искусству для того, чтобы оно могло быть по-настоящему большим искусством. А для этого нужна идейная и творческая зрелость художника. Для достижения действительно крупных результатов ему необходимо быть вооруженным коммунистической партийностью. Партийность помогает более зорко видеть, более глубоко и правильно понимать жизнь, различать в ней все передовое и прогрессивное, питает действительно великую страсть, позволяющую охватить подлинно великое содержание, воплотить его в высокохудожественных формах.

Более того, именно партийность советского художника, позволяющая ему смотреть на действительность глазами народа, оберегает его от опасности субъективизма. Ведь бывает еще так, что художник оказывается во власти узких, однобоких и просто неверных представлений о тех или иных явлениях и событиях.

Настоящее искусство немислимо вне подлинной оригинальности, оно не может не быть полноценным выражением неповторимо яркой личности художника, всегда по-своему видящего жизнь и умеющего сказать о ней свое слово. Это и есть подлинная индивидуальность, а не мелочное, себялюбивое оригинальничанье, которое выражается в стремлении во что бы то ни стало быть «непохожим» на других. Перефразируя известные слова Энгельса, большая творческая личность черпает побуждения из большого исторического потока действительности. Субъективизм — это власть *личной* прихоти. А если это так, в произведениях, им порожденных, не будет объективной поэзии жизни, а только ничтожные притязания, грозящие оскудением таланту и уводящие искусство от того, что в жизни является действительно великим и прекрасным.

Если же художник проникнут, может быть, лучше сказать охвачен истинно партийным пафосом, он не только верно увидит новое, передовое в нашей действительности, но и сумеет во всеоружии своего высокого мастерства эстетически возвысить и прославить это передовое во всей его истинной красоте. И тогда талант художника заблистает чудесными гранями настоящей оригинальности.

В нашу эпоху великих общественных переломов, когда миллионные массы людей все шире втягиваются в историческое

творчество, когда социальный опыт каждого человека безмерно усложняется и обогащается, активная идейно-воспитательная роль искусства становится особенно могущественной. Это определяется в конечном счете особенностями самой природы искусства как формы общественного сознания, о чем говорилось выше.

От искусства мы не требуем, чтобы оно учило нас какому-нибудь профессиональному делу, делало бы из нас специалистов. Напомним выражение Чернышевского, что оно есть «учебник жизни», а предмет его не какая-либо особая отрасль знания, но все общеинтересное в жизни человека. Знания, которые дает искусство, драгоценны, ибо они всесторонне развивают человека как члена общества, обогащают его в широком смысле слова социальным опытом. Искусство обладает поэтому специфическими возможностями для воспитания всесторонне развитого человека, духовный мир которого подготовлен для любого общественно важного дела.

Весь опыт искусства социалистического реализма свидетельствует о том, что одной из лучших его традиций была и остается верность заветам великого искусства — учить людей жить, как подобает людям, а это означает в наших исторических условиях — жить так, как учил Ленин, как учит партия, как к этому побуждает многотрудный опыт современного человечества, т. е. сознательно трудиться для победы коммунизма.

Одно из самых убедительных доказательств реакционности современного формализма заключается как раз в том, что он отрекается от основного общественного призвания искусства — служить воспитанию человека как личности. Формализм порывает с реальным миром во всем его богатстве. Он претендует на то, чтобы обособить «эстетическое» от всего круга жизненных интересов людей, от всей полноты их духовного содержания. Тем самым он неизбежно убивает в себе всякий эстетический смысл, который заключается в полноте этих жизненных интересов. Именно поэтому формализм есть крайнее выражение субъективизма в искусстве. «Ты — личность, которая никому не служит, ты — бесцелен! Твори себе цели, играй, обманывай себя и других, будь художником!» — так формулировал кредо формализма один из самых воинствующих его лидеров — немецкий художник Пауль Клее.

Самоубийство искусства в формализме не случайно. Эпоха кризиса буржуазной культуры неизбежно рождает самые уродливые формы искусства. И одно из главных его уродств состоит в том, что оно порывает с великой традицией классики, всякого истинного искусства — служить обществу всесторонним духовным обогащением человека как личности.

Эту традицию подхватывает и развивает в новых исторических условиях искусство социалистического реализма.

Светское искусство служит делу полного переустройства общественной жизни, делу коммунистического строительства; этим обусловлена невиданная в истории активность и интенсивность воздействия нашей литературы и искусства на сознание, психологию, дух народа. Все это вызвало, в частности, и углубление и упрочение связи искусства с другими формами общественного сознания (с моралью, философией и политикой).

Идейность социалистического реализма предполагает его активную общественно-преобразовательную силу, его вторжение в жизнь, в современность.

«Высокое призвание советских писателей, — говорится в приветствии ЦК КПСС III съезду советских писателей, — правдиво и ярко раскрыть красоту трудовых подвигов народа, грандиозность и величие борьбы за коммунизм, выступать страстными пропагандистами семилетнего плана, вселять бодрость и энергию в сердца советских людей, искоренять пережитки капитализма в сознании людей, помогать устранению всего того, что еще мешает нашему движению вперед. На этом пути будет расти великое искусство коммунизма — искусство больших мыслей, горячих чувств и высоких страстей, искусство, способное вдохновлять миллионы и миллионы строителей коммунизма на новые большие дела»³⁰.

Кто, как не советские художники, призванные быть чувствительным душой народной, кто, как не советские деятели искусства, призванные отобразить существенное, передовое в жизни, должны помочь партии в постановке и решении важных назревших вопросов жизни.

В этом отношении наши художники могут поучиться у Маяковского, который смело ставил злободневные вопросы перед партией и советской общественностью.

Вопрос об идейности искусства социалистического реализма тесно связан с вопросом о социалистическом эстетическом идеале. Идеал — это тот критерий, с которым художник подходит к действительности, судит о ней; идеал определяет строй мыслей и чувств, любовь и ненависть. Эстетический идеал определяет субъективный пафос художника, его точку зрения, он воплощается в произведении как важнейший элемент его идейно-эстетического содержания.

Еще Белинский говорил вслед за Гегелем, что в искусстве идея превращается в пафос, в страсть, в живое и творческое отношение к предмету. Этот пафос составляет субъективную сторону искусства, он определяет способ обращения художников к своему объекту. Следует иметь в виду, что эта субъективность в реалистическом искусстве никогда не является произвольной прихотью, она всегда — точно найденный ответ художника на поставленный самой жизнью вопрос.

Только искусство, отражающее жизнь с высоких общественно-эстетических позиций, может плодотворно участвовать

в социально-политической борьбе сегодняшнего дня, может стать полноценным орудием народа, партии в борьбе за коммунизм. Вместе с тем, если искусство не будет художественно убедительным, эстетически совершенным, оно не сможет по-настоящему воздействовать на души людей. Речь идет о мастерстве, которое нельзя свести к вопросам художественной техники, ремесла. Ошибочно мнение, будто художественное совершенство касается только формы, что мастер только «воплощает» в образной форме эстетически безразличную идею. Таково мнение тех, кто стоит на позициях иллюстративности. Между тем, художественное совершенство обусловлено не только формой, но прежде всего художественным содержанием.

В некоторых видах советского искусства в известной мере была распространена «болезнь», которую условно можно было бы назвать «отображательством». Бывает, что художники вольно или невольно ограничивают свою задачу лишь поверхностным воспроизведением тех или иных фактов и событий, уповая на значительность темы. Это в корне ложное упование. Большой и заслуженный успех Фадеева в его романе «Молодая гвардия» объясняется не только богатством и важностью жизненного материала, но и тем, что художник сумел донести до читателя это богатство и важность, стало быть, сумел создать произведение, насыщенное проникновенными мыслями, сильными и чистыми чувствами.

Подлинное произведение искусства захватывает своим идейным и эмоциональным богатством. Нищее духом произведение способно лишь опошлить высокую тему. И здесь очень важны сложность, проникновенность и тонкость субъективной стороны искусства. Выразительность, красноречивость произведения не достигаются приемом, подобным пресловутому формалистическому «остранению», оно достигается способностью художника развернуть перед людьми всю сложность предмета и все многообразие отношения человека к предмету.

Эмоциональное богатство, как и идейная сложность произведения искусства, требует от художника постоянного повышения своего мастерства. Ради этого, ради все более многообразного, глубокого освоения действительности искусство социалистического реализма нуждается в развитии жанров, манер, приемов.

Общезвестно, что социалистический реализм как метод при единстве принципов подхода к действительности и единстве цели предполагает свободное развитие творческих индивидуальностей. Искусство по самой своей природе имеет дело со всей многогранностью конкретных отношений человека к миру. Чтобы иметь возможность охватить свой огромный и сложнейший материал, искусство неизбежно рождает разнообразие подходов к действительности. С этой точки зрения богатство манер не есть просто богатство «почерков», пестрота

субъективных прихотей разных художников. Это — богатство граней отношения к миру, богатство мыслей и чувств, т. е. в конечном счете многообразие в эстетическом освоении действительности. То, что Станиславский был непохож на Бахтангова, не есть просто разница их личностей, их школ, их «почерков». Они видели и осмысливали в жизни разные ее стороны; разные оттенки человеческого отношения к миру выражались обоими художниками. И именно поэтому гений Станиславского совсем не делал «излишним» существование яркого и своеобразного бахтанговского таланта.

Отсюда следует сделать и еще один вывод. Единство эстетического идеала социалистического реализма отнюдь не предполагает унификации художественной практики. Всего богатства, всей сложности и многосторонности этот идеал достигает в практике, где различные индивидуальности разрабатывают разные его грани и оттенки так, что из множества отдельных «партий» складывается в конечном счете величественная симфония целого.

Всякий эстетический идеал — в конечном счете идеал социально-эстетический. Все, что составляет в нашей действительности реальные черты коммунизма, и есть прекрасное. Прекрасны те справедливые, свободные от эксплуатации человека человеком отношения, которые устанавливает социализм; прекрасны подвиги народа, борющегося за свободу, создающего свое счастливое будущее, народа — творца новой жизни; прекрасны поступки людей, отвечающие принципам коммунистической нравственности; прекрасны также черты характера человека, в которых он выступает как достойный представитель поколения строителей коммунизма.

Но нельзя упрощать проблемы, прямолинейно судить о тех или иных явлениях советского искусства. Как и во всяком реалистическом искусстве, в искусстве социалистического реализма предметом является «все общеинтересное в жизни», а не только идеально прекрасное, но это «все» оценивается с позиций нашего идеала.

Одна из конечных целей коммунизма — всесторонне освободить человека, раскрыть безграничные возможности для развития всех его способностей, творческого ума и фантазии, его глубоких, богатых и тонких чувств. Все, что, обладая эстетическим содержанием, этому способствует или соответствует, мы по праву воспринимаем как прекрасное.

Из сказанного выше об идейности нашей художественной культуры вытекает то значение, которое в искусстве социалистического реализма имеет героический характер. Павел Власов и Павел Корчагин, молодогвардейцы, Мересьев — эти образы героев, завоевавших и построивших социализм, защитивших его от фашизма, укрепляющих его завоевания в упорном труде, находятся в центре внимания советских

художников. И даже там, где нет такого героя, как бы чувствуется его незримое присутствие.

С этим связана ясная и четкая политическая, моральная и эстетическая оценка прекрасного и низменного, реакционного и революционного в действительности. Непримируемость не только к прямым классовым врагам, но и ко всем и всяким формам общественного зла (бюрократизму, бездушному отношению к людям и т. д.) — новая черта нашей литературы и искусства.

Социалистический реализм требует художественного обличения отрицательного. Он призван способствовать преодолению пережитков капитализма в сознании и быту советских людей.

Открытие новых героев, воплощающих в себе коммунистические идеалы, является одним из высоких завоеваний литературы социалистического реализма.

§ 5. Народность искусства социалистического реализма

Мы уже видели, что народность составляет животворную основу всякого передового искусства на протяжении всей истории художественной культуры. И в этом смысле социалистический реализм представляет собой продолжение и развитие лучших традиций прошлого. Но народность искусства в странах социализма обладает новым качеством.

Уничтожение эксплуатации, пробуждение широчайших масс к историческому творчеству, невиданное развитие культуры, общественного и политического сознания миллионов людей, дотоле лишенных возможности беспрепятственно пользоваться благами цивилизации, превращение всех материальных и духовных ценностей в достояние народа — все это обусловило новое положение художника в обществе, новые формы художественного производства, новые отношения искусства к социальной действительности.

Искусство стало безраздельно принадлежать народу: как в том смысле, что оно стало прямым и непосредственным выражением идей и чувств самих масс, так и в смысле его полной доступности каждому без исключения члену общества.

Всенародность искусства социалистического реализма обнаруживается уже в том, что все сокровища искусства прошлого, все современное искусство стало благодаря заботам Коммунистической партии и социалистического государства доступно массам. Ленинская идея — приобщить искусство к народу, а парод к искусству — легла в основу всей политики партии в области художественной культуры.

Миллионные тиражи книг, развитие киносети, открытие все новых театров и филармоний, расширение сети музеев и выставок, радио и телевидения, самые различные организа-

ционные формы продвижения искусства в массы уже создали возможность каждому пользоваться всеми благами художественной культуры.

Другая сторона ленинской идеи заключается в развитии эстетической культуры самих масс, воспитании их вкусов, в развитии художественных потребностей народа.

XXI съезд партии наметил программу эстетического воспитания трудящихся. Эта программа предусматривает дальнейшее повышение культурного уровня советских людей, что позволит им все более богато и многосторонне удовлетворять свои художественные запросы. Встает задача эстетического воспитания каждого члена общества настолько, чтобы он мог полноценно усваивать все истинно художественные ценности, созданные и создаваемые человечеством.

Социалистическая художественная культура имеет одной из своих главных задач воспитание всесторонне развитой личности, живущей интересами своего времени, развивающей все свои способности, в частности и художественные.

Поэтому эстетическое воспитание не ограничивается подготовкой людей к всестороннему восприятию искусства. Социалистическая художественная культура, по замечательной мысли Ленина, пробуждает в массе художников, активных творцов эстетических ценностей.

Бурное развитие художественной самодеятельности свидетельствует о начале новой эпохи в истории художественной культуры, которая будет характеризоваться не только ростом эстетического сознания вообще, но и широчайшим распространением художественной деятельности в народных массах. Размах, который принимает в нашей жизни самодеятельное искусство, знаменует собой очень важные социальные процессы, происходящие в нашем обществе. Это одно из существенных проявлений тех отношений и норм, в которых обнаруживаются уже черты будущего коммунистического общества.

В условиях социализма самодеятельность, разумеется, не должна вытеснять профессиональное искусство, обладающее зрелым мастерством и богатством творческого опыта. Путь дальнейшего роста нашей художественной культуры лежит через гармоническое развитие как народного творчества во всех его разновидностях, так и искусства профессионального; они взаимно друг друга обогащают и оплодотворяют, опираясь на общие принципы социалистического реализма, равно вдохновляясь высокими идеалами коммунизма.

Новые, характерные для социалистического общественного строя взаимоотношения между народными массами и искусством обуславливают огромное расширение возможностей идейно-воспитательного воздействия последнего. Идеи становятся материальной силой, когда они овладевают массами. Эта замечательная мысль Маркса подтверждается полностью

практикой советского искусства и искусства других социалистических стран. Эстетические идеи становятся в наших условиях тоже могучей «материальной силой» строительства коммунизма.

Выше указывалось, что в прошлом постоянно имело место трагическое противоречие, заключавшееся в том, что даже искусство передовое, выражающее в конечном счете идеалы народа, в подавляющем большинстве случаев не доходило до рядового представителя трудящихся масс.

Читал ли русский крестьянин в массе своей Пушкина, слушал ли Глинка? Часто ли приходилось русскому рабочему видеть на сцене Лейского и любоваться картинами Сурикова? Таких были единицы. Но не только в этом дело. Задавленность нуждой, забитость, темнота и бескультурие обуславливали то, что массовое сознание отставало от передовой идеологии. Отставали и художественные вкусы народа. Ведь даже в канун революции книги Горького читались лишь сознательными рабочими; большевики пропагандировали эти книги в кружках, широко использовали литературу в целях пропаганды в печати, стремясь всячески воспитывать и художественную культуру народа.

Указанное отставание после победы Октября в результате культурной революции все более и более преодолевалось. Партия считает необходимым дальнейшее развитие эстетического сознания масс, особенно имея в виду все возрастающие культурные запросы трудящихся.

Превращение искусства в безраздельное достояние трудящихся масс делает его могучим источником идейного роста народа. В условиях социализма раскрывает все свои неисчерпаемые идейно-эстетические сокровища классическое искусство, к которому ныне приобщаются миллионы и миллионы людей.

Широчайшими возможностями прямого воздействия на массы обладает творчество советских художников; они призваны непосредственно оформлять и выражать сознание нашего народа. Вот почему социалистический реализм имеет такие безграничные перспективы и такие огромные задачи выдвигаются перед ним. Ленин уже на заре революции подчеркивал, что важно не то, что дает искусство верхним десяти тысячам, важно, что дает оно миллионам тружеников, сбросивших с себя гнет эксплуатации.

И сегодня советский художник по праву говорит от имени народа, непосредственно для народа, выражая то, что сам народ думает и чувствует, его идеи и стремления. Любые успехи художника в конечном счете обусловлены связью его с жизнью народа.

Процесс формирования художественного сознания не обходится без трудностей. Трудности возникают, в частности, тогда,

когда какой-либо художник теряет чувство связи с народом. Это может обусловить отставание художника от передового коммунистического сознания, привести к сползанию к подлинно партийных позиций. Причина появления тех элементов субъективизма в творчестве, о которых говорилось выше, всегда коренится в утрате прочной связи художника с жизнью, с народом. Именно поэтому субъективистские тенденции представляют собой сегодня главную опасность в нашем искусстве. Ведь дело идет о нарушении коренного принципа социалистического реализма — его народности. Н. С. Хрущев хорошо показал в своей речи на III съезде писателей на примере романа писателя Дудинцева, какие творческие срывы ожидают тех художников, которые подходят к отображению жизни нашего социалистического общества со своей «кочки зрения», а не с позиций народа, не с позиций партии.

Поэтому наша общественность так непримирима к подобным срывам. Партия призывает деятелей искусства к принципиальной идейной борьбе за чистоту принципов социалистического реализма, за партийность и народность советского искусства.

Важнейшим принципом социалистического искусства как раз и является неразрывное единство в нем народности и партийности. Быть партийным в искусстве — значит выражать самые передовые идеи века, своим творчеством бороться за коммунизм, а это и значит стоять на точке зрения народа. Быть народным в искусстве — значит жить идеями и чувствами народа, выражать его идеалы, а эти идеалы есть идеалы Коммунистической партии.

Наглядно можно видеть это на лучших произведениях последних лет. Романы «Битва в пути» Г. Николаевой или «Кровь людская — не водица» М. Стельмаха потому и являются значительными произведениями, что жизнь народа, его борьба изображаются с высоких партийных позиций, с высоты коммунистического идеала.

Все новаторские особенности социалистического реализма обусловлены тем, что этот метод сформировался на основе новой общественной практики революционного преобразования действительности, нового содержания действительности (появление нового героя истории — революционного рабочего класса, нового строя — социалистического) и новых общественно-эстетических идеалов коммунизма.

Важнейшая черта социалистического реализма — изображение народа не только как объекта, но и как субъекта истории, не только как творца истории, но и как хозяина своей судьбы и как создателя всех материальных и духовных ценностей земли.

При этом искусство социалистического реализма не только объективно, исторически конкретно изображает жизнь народа;

глубоко проникая в судьбы отдельных героев, оно помогает понять внутренние мотивы действий советских людей, источники их душевной, моральной силы. В фильме «Судьба человека» мы не только видим героическую стойкость советского человека в самых тяжелых условиях фашистского плена, но и ясно ощущаем, откуда взялись у этого, казалось бы, ничем не выдающегося представителя народа такие богатырские силы. Их источник — в сознании связи со всем народом, в той благородной закалке характера, какую дал социалистический строй и воспитала в людях партия.

Именно в этом секрет подлинно художественного изображения нашей жизни.

Неумение ставить в центре своего внимания советского человека мешает многим хорошим начинаниям наших драматургов. В результате появляются произведения о «проблемах», а не о людях. Это так называемые «производственные» и «колхозные» пьесы, которые не раскрывают характеров советских людей, а посвящены проблемам внедрения новой машины или повышения урожайности хлопка. Конечно, нельзя показать советского человека вне дела, которым он занимается, ибо в труде-то и раскрывается характер человека. Но не следует забывать, что литература не есть приложение к технике. По меткому выражению Горького, литература есть человековедение.

Конечно, общественные интересы стоят на первом месте у советских людей, но с ними сочетаются интересы личные. Плохо, когда герои произведения настолько заняты производством, что им некогда раскрыть перед зрителем какие-либо другие черты своего характера, кроме трудолюбия. В подобных случаях получается обедненное изображение советского человека. В наше время, когда рождаются такие новые формы, как бригады коммунистического труда, очень важен показ духовного богатства, многогранности интересов творцов новой жизни.

Вопросы о связи личной и общественной жизни героя, об изображении не только труда, но и быта, любви и дружбы, всего богатого духовного мира советских людей важны для нашего искусства, ибо речь идет об искусстве, конечная цель которого — воспитание всесторонне развитой человеческой личности.

В центре внимания советских художников стоит рядовой человек, народ. При этом характерной особенностью изображения человека в искусстве социалистического реализма является показ его как активного, действенного героя. Человека борющегося, смело идущего наперекор неблагоприятным обстоятельствам, созидającego, стремящегося к победе видим мы в «Разломе» Лавренева, фильме «Мы из Кронштадта», в военных песнях Александрова, в «Василии Теркине» Твардовского,

в кинокартинах «Коммунист» и «Поэма о море». Социалистический реализм рассматривает жизнь как деяние, как творчество, а человека — как активного творца истории.

Изображая рядового человека, важно показать его в многообразии его связей с действительностью.

Искусство социалистического реализма сравнительно с искусством критического реализма значительно раздвигает границы тех связей, в каких стоит личность по отношению к окружающей ее действительности. Оно показывает непосредственную связь человека со своим классом, партией, народом, проникая тем самым в глубины тех социальных сил, которые формируют характер и духовный склад личности.

Способность искусства социалистического реализма проникать в сущность исторических свершений народа с особой силой проявляется тогда, когда в произведении изображаются революционные, переломные эпохи в жизни народа. В такие эпохи со всей определенностью видна великая роль народа как решающей силы исторического развития.

Народность искусства социалистического общества очень красноречиво проявляется и в том, что новый общественный строй приносит с собой расцвет каждой национальной культуры. Империализм подрывает демократические основы национальных культур. Космополитический, лишенный всякой связи с народом формализм порывает с художественной традицией каждой нации, так что порой невозможно понять, об искусстве какой страны идет речь. Абстрактивизм в живописи одиозен и в Америке, и в Иране, и в Италии, и в Австралии, и в Дании, и в Южно-Африканском Союзе. Эта тенденция к нивелировке не имеет ничего общего с тенденцией взаимного обогащения культур разных народов, плодотворной связи между искусством разных стран, которая ведет не к уничтожению национального своеобразия, а к развитию и обогащению искусства разных наций. Известно, например, что Лу Синь внимательно изучал и осваивал европейскую культуру; творчество Горького оказало на писателя большое влияние. Но искусство Лу Синя от этого не только не потеряло ярко выраженного национального характера, но стало новым, важным словом в развитии демократической и социалистической культуры китайского народа.

Искусство социалистического реализма есть искусство социалистическое по содержанию и национальное по форме. В национальной форме органически сочетаются демократические традиции прошлого и новейший исторический опыт народа в эпоху строительства социализма. Равноправие всех наций, являющееся законом общественного развития в условиях социализма, обеспечивает каждому народу неограниченные возможности в строительстве культуры. Бурный рост художественного творчества во всех республиках Советского

Союза служит источником необычайного богатства и многообразия советского искусства, заявившего о себе в творчестве ряда народов, до революции находившихся под бременем национального гнета, препятствовавшего расцвету их народной культуры. Об этом свидетельствуют, например, произведения М. Рыльского, М. Турсун-Заде, М. Ауэзова и С. Айни, У. Тансыкбаева и И. Клычева, Г. Цыдынжапова и А. Хидоятова.

Учет национальных особенностей культуры каждого народа — важнейшее условие укрепления связи художника с народом, доступности массам создаваемых мастерами искусств произведений. Но пародность национальных форм, в которых создается художественная культура Советской страны, как и всех стран социалистического лагеря, нельзя отрывать от народности ее содержания. Эта последняя заключается прежде всего в том, что искусство социалистического реализма любой нации живо своей коммунистической идейностью, выражает самые передовые идеи, самые глубокие чувства миллионных масс, строящих новое, коммунистическое общество.

Культивирование национальной исключительности и национальной ограниченности враждебно искусству социалистического реализма. Учет национального своеобразия искусства органически связан с необходимостью всемерного развития социалистического интернационализма. Не следует искусственно задерживать закономерный для периода перехода к коммунизму процесс сближения наций, развития таких черт и особенностей социалистического искусства, которые объединяют народы в их общем движении к коммунизму. В постановлении ЦК КПСС «О задачах партийной пропаганды в современных условиях» указывается на необходимость «учитывать в пропагандистской работе национальные особенности различных слоев населения нашей страны, сделав главный упор на интернациональное воспитание трудящихся, на дальнейшее упрочение дружбы народов, на неуклонное сближение и всестороннее взаимное обогащение социалистических наций. Необходимо вести непримиримую борьбу против проявлений буржуазного национализма, тенденций к идеализации и затуханию социальных противоречий прошлого, к извращению подлинной истории той или иной нации и ее взаимоотношений с другими народами СССР, против отдельных проявлений национальной замкнутости и исключительности»³¹.

Все эти принципиальные положения непосредственно относятся и к искусству. У нас еще имеют место отмеченные в цитированном постановлении недостатки.

Несколько лет назад в некоторых республиках Средней Азии шла дискуссия о национальных формах музыки. Отдельные товарищи в своих выступлениях пытались оспаривать большое положительное значение «европейских», в частности русских, форм для среднеазиатской музыки. Между тем, русская

музыка давно уже стала близкой и понятной миллионам труженников республик Средней Азии, и ее нельзя оторвать от культурного достояния этих народов, как и всех других народов СССР.

Множество фактов свидетельствует о сближении художественных культур народов Советского Союза. Русские театры существуют во всех республиках, и совсем не только для проживающих там русских; книги русских советских писателей читают все народы; через переводы на русский язык узбек знакомится с творчеством Корнейчука, бурят — с поэзией Исаакяна, латыш — с романами Айни.

Все это свидетельствует о происходящем сближении национальных культур социалистических наций, о их внутреннем неразрывном единстве. В нем мы видим уже начало того великого процесса формирования единой коммунистической культуры, пародность которой будет совпадать с ее общечеловеческим содержанием.

§ 6. В руководстве партии — залог успехов искусства социалистического реализма

На всех этапах истории советского общества руководство партии обеспечивало советскому искусству правильность перспективы, четкость принципов, благоприятные условия развития. Изучая объективные закономерности формирования социалистической художественной культуры, Коммунистическая партия Советского Союза выдвигала определенные задачи: задачи сближения искусства с народом и народа с искусством, задачи служения искусства борьбе за социализм, за коммунистическое воспитание советского народа, задачи развития искусства социалистического реализма, борьбы против формализма, натурализма, эстетства, догматики. Партия воспитывает советских художников в духе преданности делу коммунизма, в духе непримиримости к буржуазной идеологии и ревизионизму. Выдвижение этих задач и борьба за их реализацию составляют главное содержание партийного руководства искусством на всех этапах развития Советской страны: будь то в 1918—1921 гг., будь то в пору опубликования резолюции ЦК о художественной литературе в 1925 г. и постановления ЦК от 1932 г. о перестройке литературно-художественных организаций, или в послевоенные годы, в 1946—1948 гг., когда был принят ряд решений по вопросам идеологии, или же в последние годы, когда партия сформулировала основные задачи искусства в решениях XX и XXI съездов КПСС, в ряде документов по вопросам пропаганды и идеологической работы, в обращениях к съездам писателей, художников и композиторов, в выступлениях руководителей партии по проблемам литературы и искусства.

Плодотворность руководства Коммунистической партии подтверждается замечательными итогами развития советской художественной культуры. Никогда еще история не знала такого размаха художественной культуры, такой ее массовости, как в нашей стране. Никогда не вдохновляли художников такие возвышенные цели, никогда искусство не развивалось так свободно в своем призвании бороться за счастье народа, за его светлое будущее.

Велики и достижения советских художников, их вклад в мировую культуру. Ведь это советское искусство социалистического реализма дало миру Горького и Маяковского, Станиславского и Вахтангова, Прокофьева и Шостаковича, Нестерова и Мухину, Эйзенштейна и Пудовкина.

Художники всех стран социализма справедливо видят в партии наиболее последовательного и полного выразителя идей народа, строящего коммунизм, т. е. своих собственных идей.

Не случайно враждебные строительству социалистического искусства тенденции прежде всего обнаруживают себя в борьбе против партийного руководства искусству. Еще В. И. Ленину, как известно, пришлось бороться с идеологами Пролеткульта, стремившимися противопоставить свою «независимую» культурную деятельность идейно-политическому руководству партии. Буржуазные тенденции в нашем искусстве 20-х годов также выражались в протестах против «вмешательства» партии в художественные дела. Тогда партийная идея соревнования отдельных течений, т. е. проверка жизнеспособности всех и всяческих художественных направлений практикой культурного строительства, обеспечила прочный и окончательный поворот основной массы художественной интеллигенции на путь, который указала партия, что и было закреплено известным постановлением от 23 апреля 1932 г.

Основное содержание ревизионистских наскоков на социалистический реализм в 1956—1957 гг. вновь было направлено своим острием против принципа партийности, против руководства партии. Ревизионисты на все лады перепевали ветхие идеи буржуазного либерализма, превознося до небес анархическую идею творческого произвола как якобы истинную «свободу» искусства. Они прямо и откровенно выступили против основных принципов коммунизма, против Ленина.

Партия идейно разгромила ревизионистов. Огромную роль в этой борьбе, в мобилизации наших художников на отстаивание чистоты принципов социалистического реализма сыграли выступление Первого секретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», его речь на III съезде советских писателей, выступление в станице Вешенской и др.

В этих партийных документах дана развернутая программа советской художественной культуры в условиях перехода от

социализма к коммунизму, дана развернутая критика ревизионистских концепций в области искусства, разоблачены пороки субъективизма в художественном творчестве.

Н. С. Хрущев показал, что только в единстве с народом, с партией художник может добиться крупных творческих успехов, раскрыл единство партийности и народности искусства социалистического реализма, подчеркнул, что только связь с современностью обеспечивает мастерам искусства высоту их идейных позиций, делает их творчество действительно могучей духовной силой в процессе воспитания человека будущего коммунистического общества.

Недавняя борьба с проявлениями ревизионизма у нас продемонстрировала монолитное единство всего фронта советского искусства, она показала, что советские художники гордятся своим призванием быть помощниками партии в великих исторических свершениях современности.

Но эта борьба показала и другое. Она показала, что только партия, вооруженная революционной теорией марксизма, может обеспечить искусству возможность плодотворного развития. Руководство партии не есть «навязывание» чужой воли художникам, как утверждали ревизионисты. Партийное руководство в искусстве, как и в любой другой области нашей жизни, строится на строго научной основе. А это означает, что все мероприятия, которые проводит партия в области художественной культуры, находятся в соответствии с объективными законами развития искусства в условиях социалистического строя. Какой бы то ни был волюнтаризм чужд марксистско-ленинской теории. Поэтому партийная политика в области искусства отвечает внутренним потребностям художественного развития. Требования партийности, народности, связи с современностью, все коренные требования социалистического реализма есть выражение объективных закономерностей развития нашего искусства, и именно поэтому интересы партии и художников едины и не могут не быть таковыми по самой своей природе.

Советское искусство находится на передовой линии идеологического фронта. Животворный дух коммунистической партийности — главная сила революционного советского искусства, всего передового искусства социалистического лагеря.

Существенной особенностью партийности искусства социалистического реализма является то, что в нем этот принцип последовательно и до конца проведен и осознан.

В. И. Ленин говорил: «...мы должны всегда иметь перед глазами рабочих и крестьян. Ради них мы должны научиться хозяйничать, считать. Это относится также к области искусства и культуры»³².

Справедливо говорят, что истинное творчество тогда мертво, когда оно глядит на жизнь, на борьбу революционными

глазами восставшего класса, а не померкшими глазами класса, уходящего в забвение.

Политика партии, которой руководствуются в своем творчестве советские художники, определяет глубокую народность советского искусства. Партийность художника проявляется в его беззаветном служении народу.

Партийность советского искусства обеспечивает полную свободу творчества художника. Советский художник свободен в том смысле, что он осознал необходимость служить народу, служить делу борьбы за коммунизм. Отмечая это положение, ЦК КПСС в своем приветствии II Всесоюзному съезду советских писателей подчеркнул:

«В своей творческой деятельности советские писатели вдохновляются великими идеями борьбы за коммунизм, за подлинную свободу и счастье народных масс, против всякого угнетения и эксплуатации человека человеком. Лживому и лицемерному буржуазному лозунгу «независимости» литературы от общества, фальшивым концепциям «искусства для искусства» наши писатели с гордостью противопоставляют свои высокие идейные позиции служения интересам трудящихся, интересам народа»³³.

Если искусство, прикрывающееся маской беспартийности, замазывает противоположность классовых интересов, то партийное искусство вскрывает эту противоположность, открыто, четко и ясно указывает на правоту одной стороны, осуждает лживость и реакционность другой. Для художника, который связал свое творчество с борьбой за коммунизм, почетным является открытое признание этой связи.

Все лучшие художники социалистического реализма открыто и гордо заявляют об идейности и коммунистической партийности своего творчества.

Явившись
в Це Ка Ка
идущих
светлых лет,
над бапдой
поэтических
врачей и выжиг
я подыму,
как большевистский партбилет,
все это томов
монх
партийных книжек³⁴.

Партийность творчества присуща как партийным, так и беспартийным советским художникам. Горький говорил:

«В чем вижу я победу большевизма на съезде писателей? В том, что те из них, которые считались беспартийными... признали большевизм единственной боевой руководящей идеей в творчестве, в живописи словом»³⁵.

Открытая и осознанная борьба на стороне народа и его партии составляет характерную черту коммунистической партийности советского художника и всех мастеров искусства, вступающих на путь социалистического реализма. Партийность художника определяется тем, соответствуют ли идеи, выраженные в его произведениях, принципам и требованиям коммунистического воспитания масс. Это прямо вытекает из основных положений Ленина, развитых им еще в 1905 г. в статье «Партийная организация и партийная литература».

Художник, обреченный служить эксплуататорским классам, очень часто не осознает своего духовного рабства и может тешить себя иллюзиями «свободного творчества». На деле эта «свобода» призрачна, и тем трагичнее положение мастера, который, быть может, сам того не понимая, делает дело если и не враждебное народу прямо, то очень от народа далекое и непродуктивное. Примеров тому в современном искусстве капиталистических стран немало. Конечно, некоторые абстракционисты или ташисты не являются сознательными слугами буржуазии. Конечно, они располагают «свободой» по своему произволу делать свои вещи так или иначе. Но их искусство объективно является антинародным, выражающим только духовное уродство. Такие мастера практически лишены возможности «то делать, что удовлетворило бы художника» (Ленин), давать людям богатую духовную пищу. Духовное нищенство современного формалистического искусства оборачивается горьким рабством художника перед буржуазным обществом.

Ленин выдвинул идею о необходимости для современного деятеля искусства осознать свою классовую позицию, отбросить усыпляющие иллюзии мнимой свободы. Вот почему и призывал он тех художников, которые связали свою судьбу с пролетариатом, с социалистической революцией, открыто стать на сторону народа.

Этот свободный выбор общественной позиции обеспечивает художнику ясность цели, уверенность в плодотворности своего дела, открывает перед ним богатейшие возможности развития своего таланта. Всякая человеческая способность оттачивается в практике; художественная одаренность лишь тогда раскрывается в полной мере, когда она находит для себя достойный предмет. Художник вообще не может раскрыть свой творческий дар, если он сосредоточит свое внимание на мелких целях, на ничтожных общественных задачах. Не уйдя Маяковский в революцию, его могучий талант мог бы погибнуть.

Партийность искусства социалистического реализма, связь художника с народом, борьба его за высокие идеалы коммунизма являются основой яркого и богатого расцвета искусства, которое стало достоянием миллионных масс народа. Искусство эпохи социализма приобретает значение могучего оружия развития человеческой личности, своей борьбой и дея-

тельностью прокладывающей путь в светлое будущее коммунизма.

Социалистический реализм обладает важнейшими особенностями, которые делают его новым этапом в художественном развитии человечества. Он вооружает художника новыми формами эстетического освоения мира, новыми возможностями глубокого раскрытия сущности жизни и воздействия на широчайшие массы людей.

Идеи коммунизма, которые пропагандирует советское искусство, овладевают все более и более широкими массами трудящихся, проникают все глубже и глубже в их сознание и становятся могучей духовной силой общественного прогресса. Направляемая нашей партией общественно-преобразующая сила советского искусства сильна и материально ощутима. Партия и народ приравнивают создание глубоко правдивого произведения к выигранному сражению или крупной победе на хозяйственном фронте, перо поэта — к штыку бойца, труд художника, преобразующего человеческие души, — к труду инженера, преобразующего природу.

ПРИЛОЖЕНИЯ

УКАЗАТЕЛЬ ИСТОЧНИКОВ

РАЗДЕЛ I

- ¹ Ф. Энгельс, Анти-Дюринг, Госполитиздат, 1957, стр. 83.
- ² Сб. «Античные мыслители об искусстве», «Искусство», 1938, стр. 16.
- ³ Там же, стр. 18.
- ⁴ Там же, стр. 112.
- ⁵ Там же, стр. 138.
- ⁶ Аристотель, Об искусстве поэзии, Гослитиздат, 1957, стр. 48.
- ⁷ Там же, стр. 67.
- ⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVI, ч. II, изд. 1, стр. 416—417.
- ⁹ Конфуций, Лунь-юй, гл. «Тайбо», разд. 15.
- ¹⁰ Там же, гл. «Янхо», разд. 8.
- ¹¹ Мэн-цзы, Мэн-цзы, гл. VII.
- ¹² Лао-цзы, Дао-дэ-цзин, XXI. Цит. по кн.: Ян Хун-шун, Древнекитайский философ Лао-цзы и его учение, Изд-во Академии наук СССР, 1950, стр. 126.
- ¹³ Там же, XLV.
- ¹⁴ Чжуан-цзы, Чжуан-цзы, гл. «Цю шуй».
- ¹⁵ Мо-цзы, Мо-цзы, гл. «Лу вэнь».
- ¹⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 7, изд. 2, Госполитиздат, 1956, стр. 360.
- ¹⁷ Цит. по кн.: F. Ueberweg's Grundriss der Geschichte der Philosophie, II. Teil, Basel — Stuttgart, 1956, S. 445.
- ¹⁸ Ibidem.
- ¹⁹ Цит. по кн.: «Современная книга по эстетике», Изд-во иностранной литературы, 1957, стр. 84.
- ²⁰ Цит. по кн.: Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон, т. 81, СПб., 1904, стр. 89.
- ²¹ Ван Чун, Лунь хэн. Цит. по кн.: Го Шао-юй, Чжунго вэньсюэ пипин ши, Шанхай, 1955, стр. 31.
- ²² Чжу Дун-жунь, Чжунго вэньсюэ пипин ши даган, Каймин, 1944, стр. 20.
- ²³ Ван Чун, Лунь хэн, гл. «Ивэнь».
- ²⁴ Лао-цзы, Дао-дэ-цзин, XXXIX.
- ²⁵ Цао Пэй, Дянь лунь лунь вэнь. Цит. по кн.: Го Шао-юй, Чжунго вэньсюэ пипин ши, стр. 37.
- ²⁶ Цит. по кн.: Ван Яо, Чжунго вэньсюэ сысян, Шанхай, 1952, стр. 96.
- ²⁷ В. М. Алексеев, Римлянин Гораций и китаец Лу Цзэ о поэтическом мастерстве, «Известия Академии наук СССР», отд. литературы и языка, т. III, вып. 4, 1944, стр. 153.
- ²⁸ Там же, стр. 151.

- ²⁹ Там же, стр. 156.
³⁰ Там же, стр. 154.
³¹ «Юй вань сюэ-си», № 9, 1957, стр. 8.
³² *Бо Цзюй-и, Стихи*, Гослитиздат, 1958, стр. 8.
³³ Там же, стр. 239.
³⁴ Цит. по кн.: *В. М. Алексеев*, Китайская поэма о поэте, Петроград, 1916, стр. 2.
³⁵ Там же, стр. 432.
³⁶ *Чжоу Дунь-и*, Туп шу. Цит. по кн.: «Сун юань сюэ апь», Шанхай, 1956, отдел 4, стр. 104.
³⁷ Цит. по кн.: *O. Siren*, The Chinese on the Art of Painting, London, 1936, p. 57.
³⁸ Ibidem.
³⁹ Ibidem.
⁴⁰ *Гу Тун-лин*, Жя чжя лу. Цит. по кн.: *Го Шао-юй*, Чжунго вяньюсю пипип ши, стр. 404.
⁴¹ Цит. по кн.: «Мэйшу цуншу», т. 4, I, стр. 46.
⁴² Цит. по кн.: «Мэйшу цуншу», т. 2, стр. 58—59.
⁴³ Цит. по кн.: *Чжу Дун-жунь*, Чжунго вяньюсю пипип ши даган, стр. 351.
⁴⁴ Цит. по кн.: *M. R. Anand*, The Hindu view of Art, London, 1933, p. 201.
⁴⁵ Ibid., p. 163.
⁴⁶ Ibid., p. 192.
⁴⁷ Ibidem.
⁴⁸ Ibid., p. 175.
⁴⁹ Ibid., p. 160.
⁵⁰ Ibid., p. 159.
⁵¹ Цит. по кн.: «Хрестоматия по западноевропейской литературе. Эпоха Возрождения», Учпедгиз, 1938, стр. 14.
⁵² *Л. Б. Альберги*, Десять книг о зодчестве, т. I, Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935, стр. 329.
⁵³ Там же, стр. 178.
⁵⁴ Там же, стр. 318—319.
⁵⁵ Цит. по кн.: *В. Н. Лазарев*, Леонардо да Винчи, Изд-во Академии наук СССР, 1952, стр. 91.
⁵⁶ *Л. Б. Альберги*, Десять книг о зодчестве, т. II, 1937, стр. 20.
⁵⁷ *А. Дюрер*, Дневники. Письма. Трактаты, т. II, «Искусство», 1957, стр. 20.
⁵⁸ *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Соч., т. 2, стр. 142—143.
⁵⁹ *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Соч., т. 10, стр. 431.
⁶⁰ *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Избр. произв., т. II, Госполитиздат, 1955, стр. 304.
⁶¹ Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, «Искусство», 1957, стр. 131—132.
⁶² *Буало*, Поэтическое искусство, Гослитиздат, 1957, стр. 57.
⁶³ *А. С. Пушкин*, Полн. собр. соч., т. VII, Изд-во Академии наук СССР, 1949, стр. 516.
⁶⁴ «Essays and Treatises on Several Subjects in Four Volumes by David Hume», vol. I, London, 1770, p. 289.
⁶⁵ Цит. по кн.: «Хрестоматия по истории западноевропейского театра», т. 2, «Искусство», 1955, стр. 297.
⁶⁶ *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Соч., т. 1, стр. 405.
⁶⁷ *Д. Дидро*, Собр. соч., т. VI, Гослитиздат, 1946, стр. 540.
⁶⁸ Там же, стр. 216.
⁶⁹ *Д. Дидро*, Собр. соч., т. V, 1936, стр. 168.
⁷⁰ *Д. Дидро*, Собр. соч., т. VI, стр. 213.
⁷¹ *Д. Дидро*, Собр. соч., т. III, 1937, стр. 346—347.
⁷² *Д. Дидро*, Собр. соч., т. V, стр. 632.
⁷³ Там же, стр. 580.

- ⁷⁴ Там же, стр. 596.
⁷⁵ Д. Дидро, Собр. соч., т. VI, стр. 503.
⁷⁶ И. И. Винкельман, История искусства древности, Изогиз, 1933, стр. 121.
⁷⁷ Г. Э. Лессинг, Избр. произв., Гослитиздат, 1953, стр. 406.
⁷⁸ Там же, стр. 396—397.
⁷⁹ Г. Э. Лессинг, Гамбургская драматургия, Academia, 1936, стр. 133.
⁸⁰ Там же, стр. 285.
⁸¹ Там же, стр. 118.
⁸² Там же, стр. 256.
⁸³ Там же, стр. 45—46.
⁸⁴ Там же, стр. 76.
⁸⁵ Там же, стр. 130.
⁸⁶ Там же, стр. 344.
⁸⁷ Там же.
⁸⁸ Ф. Меринг, Литературно-критические статьи, т. I, Academia, 1934, стр. 454—455.
⁸⁹ Цит. по кн.: Ф. Меринг, Литературно-критические статьи, т. I, стр. 511.
⁹⁰ Herders, Sämmtliche Werke, B. 8, Berlin, 1892, S. 48.
⁹¹ Ibid., S. 56.
⁹² «Немецкие демократы XVIII века», Гослитиздат, 1956, стр. 231.
⁹³ Ф. Шиллер, Статьи по эстетике, Academia, 1935, стр. 202.
⁹⁴ Там же, стр. 213.
⁹⁵ Там же, стр. 293.
⁹⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 233.
⁹⁷ Ф. Шиллер, Статьи по эстетике, стр. 281.
⁹⁸ Там же, стр. 339.
⁹⁹ Там же, стр. 387.
¹⁰⁰ Там же, стр. 389.
¹⁰¹ Там же, стр. 396.
¹⁰² Гёте и Шиллер, Переписка, т. I, Academia, 1937, стр. 329.
¹⁰³ Ф. Шиллер, Статьи по эстетике, стр. 635.
¹⁰⁴ Там же, стр. 636.
¹⁰⁵ Там же.
¹⁰⁶ И. П. Эккерман, Разговоры с Гёте в последние годы его жизни, Academia, 1934, стр. 784.
¹⁰⁷ Гёте, Собр. соч., т. X, Гослитиздат, 1937, стр. 405.
¹⁰⁸ Там же.
¹⁰⁹ Там же, стр. 416.
¹¹⁰ Там же, стр. 400.
¹¹¹ Там же, стр. 416.
¹¹² Там же, стр. 725—726.
¹¹³ Там же, стр. 715.
¹¹⁴ Цит. по кн. В. О. Лихтенштадт, Гёте, Петербург, Госиздат, 1920, стр. 370.
¹¹⁵ Гёте, Собр. соч., т. X, стр. 718.
¹¹⁶ И. Кант, Критика способности суждения, СПб, 1898, стр. 174.
¹¹⁷ Там же, стр. 78.
¹¹⁸ Там же, стр. 81.
¹¹⁹ Там же, стр. 234.
¹²⁰ Там же, стр. 173.
¹²¹ Там же, стр. 175.
¹²² Там же, стр. 176—177.
¹²³ Там же, стр. 179.
¹²⁴ Там же, стр. 218.
¹²⁵ Там же, стр. 221.
¹²⁶ Ф. В. И. Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, Соцэкгиз, 1936, стр. 378.
¹²⁷ Там же.

- 128 Там же, стр. 380.
- 129 Там же, стр. 387.
- 130 Там же.
- 131 Там же, стр. 394.
- 132 Цит. по кн.: «Литературная теория немецкого романтизма», Изд-во писателей, 1934, стр. 298.
- 133 Там же, стр. 299.
- 134 Там же, стр. 300.
- 135 Там же, стр. 297.
- 136 Там же, стр. 298.
- 137 Там же, стр. 296—297.
- 138 Там же, стр. 127.
- 139 Там же, стр. 121.
- 140 Гегель, Соч., т. XII, Соцэкгиз, 1938, стр. 70.
- 141 Там же, стр. 12.
- 142 Гегель, Соч., т. VIII, 1935, стр. 47.
- 143 Там же.
- 144 Гегель, Соч., т. XIII, 1940, стр. 168.
- 145 Гегель, Соч., т. VIII, стр. 67.
- 146 Гегель, Соч., т. XII, стр. 153.
- 147 В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, Изд-во Академии наук СССР, 1953, стр. 34.
- 148 Там же, стр. 32.
- 149 В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, 1956, стр. 311.
- 150 Там же, стр. 304.
- 151 Там же, стр. 303.
- 152 Там же, стр. 294—295.
- 153 В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. III, 1953, стр. 52.
- 154 В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, 1955, стр. 574.
- 155 В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. III, стр. 53.
- 156 В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, стр. 295.
- 157 Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III, Гослитиздат, 1947, стр. 237.
- 158 Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. II, 1949, стр. 10.
- 159 Там же, стр. 9.
- 160 Там же, стр. 82.
- 161 Там же, стр. 89.
- 162 Там же, стр. 92.
- 163 Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III, стр. 301.
- 164 Там же.
- 165 Там же.
- 166 Н. А. Добролюбов, Собр. соч., т. 3, Гослитиздат, 1952, стр. 164.
- 167 Там же, стр. 172.
- 168 Там же, стр. 169.
- 169 Там же, стр. 173.
- 170 Там же, стр. 464.
- 171 Н. А. Добролюбов, Собр. соч., т. 2, стр. 171.
- 172 Н. А. Добролюбов, Собр. соч., т. 3, стр. 172.
- 173 Н. А. Добролюбов, Собр. соч., т. 2, стр. 170.
- 174 Н. А. Добролюбов, Собр. соч., т. 3, стр. 198.
- 175 Н. А. Добролюбов, Собр. соч., т. 1, стр. 314.
- 176 Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 537.
- 177 Там же, стр. 89.
- 178 К. Маркс, К критике политической экономии, Госполитиздат, 1953, стр. 7—8.
- 179 Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 99.
- 180 Там же, стр. 134.
- 181 Там же, стр. 192.
- 182 Там же, стр. 100.
- 183 Там же, стр. 192.

- 184 Там же, стр. 168.
- 185 Там же, стр. 135—136.
- 186 Там же, стр. 136.
- 187 Там же, стр. 529.
- 188 Там же, стр. 11—12.
- 189 Там же, стр. 26.
- 190 Там же, стр. 31.
- 191 Там же, стр. 13.
- 192 Там же, стр. 11.
- 193 Там же, стр. 8—9.
- 194 Там же, стр. 111—112.
- 195 К. Маркс, Капитал, т. I, Госполитиздат, 1955, стр. 13.
- 196 К. Маркс, К критике политической экономии, стр. 194.
- 197 К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. письма, Госполитиздат, 1953, стр. 406.
- 198 Там же, стр. 395.
- 199 Там же.
- 200 В. И. Ленин, Соч., т. 17, стр. 269.
- 201 П. Лафарг, Соч., т. III, Соцэкгиз, 1931, стр. 275.
- 202 Там же, стр. 14.
- 203 В. И. Ленин, Соч., т. 14, стр. 340.
- 204 В. И. Ленин, Соч., т. 20, стр. 333.
- 205 Г. В. Плеханов, Искусство и литература, Гослитиздат, 1948, стр. 815.
- 206 Там же, стр. 41.
- 207 Там же, стр. 186.
- 208 Там же, стр. 268.
- 209 Там же, стр. 270.
- 210 Там же, стр. 207.
- 211 Там же, стр. 212.
- 212 Там же, стр. 43.
- 213 Там же, стр. 186—187.
- 214 Там же, стр. 187.
- 215 Там же, стр. 264.
- 216 Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», Гослитиздат, 1957, стр. 13—14.
- 217 Там же, стр. 475—476.
- 218 Там же, стр. 492.
- 219 Там же, стр. 201.
- 220 Там же, стр. 460.
- 221 Там же, стр. 457.
- 222 Там же, стр. 57.
- 223 Там же, стр. 58.
- 224 В. И. Ленин, Соч., т. 29, стр. 502.
- 225 В. И. Ленин, Соч., т. 33, стр. 284.
- 226 В. И. Ленин, Соч., т. 38, стр. 173.
- 227 Там же, стр. 186.
- 228 В. И. Ленин, Соч., т. 2, стр. 498—499.
- 229 В. И. Ленин, Соч., т. 1, стр. 380—381.
- 230 Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 43.
- 231 Там же, стр. 46.
- 232 Там же, стр. 582—583.
- 233 Там же, стр. 46.
- 234 Там же, стр. 325.
- 235 Там же, стр. 583.
- 236 Там же, стр. 383.
- 237 Там же, стр. 101.
- 238 Там же, стр. 95.
- 239 Сб. «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», «Искусство», 1958, стр. 34.

- ¹ Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 141.
- ² Мао Цзэ-дун, Избр. произв., т. 1, Изд-во иностранной литературы 1952, стр. 514.
- ³ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. II, стр. 91.
- ⁴ В. Даль, Толковый словарь живого великорусского языка, т. II, Государственное изд-во иностранных и национальных словарей, 1953, стр. 52.
- ⁵ «Толковый словарь русского языка», под ред. Д. Н. Ушакова, т. 1, «Советская энциклопедия», 1935, стр. 1235—1236.
- ⁶ Сб. «Современная книга по эстетике», стр. 90.
- ⁷ Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 215.
- ⁸ Там же, стр. 565.
- ⁹ В. Вишневский, Собр. соч., т. 1, Гослитиздат, 1951, стр. 269.
- ¹⁰ Сб. «Гоголь и театр», «Искусство», 1952, стр. 475.
- ¹¹ А. И. Герцен, Соч. в девяти томах, т. 2, Гослитиздат, 1955, стр. 333.
- ¹² «Второй Всесоюзный съезд советских писателей». Стенографический отчет, «Советский писатель», 1956, стр. 357.
- ¹³ Сб. «Современная книга по эстетике», стр. 163—164.
- ¹⁴ «Новый мир», № 9, 1956, стр. 226.
- ¹⁵ Там же, стр. 227.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ «Вечерняя Москва», 30 апреля 1958 г.
- ¹⁹ Г. И. Успенский, Полн. собр. соч., т. X, кн. 1, Изд-во Академии наук СССР, 1953, стр. 262—263.
- ²⁰ Там же, стр. 270.
- ²¹ Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 171.
- ²² В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. II, Изд-во Академии наук СССР, 1953, стр. 321—322.
- ²³ «Внеочередной XXI съезд Коммунистической партии Советского Союза». Стенографический отчет, т. I, Госполитиздат, 1959, стр. 61—62.
- ²⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв., в двух томах, т. II, Госполитиздат, 1955, стр. 123.
- ²⁵ В. И. Ленин, Соч., т. 5, стр. 95.
- ²⁶ Э. Тэйлор, Первобытная культура, Соцэкгиз, 1939, стр. 167.
- ²⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв., т. II, стр. 240.
- ²⁸ Там же, стр. 291.
- ²⁹ Сб. «Греческая трагедия», Гослитиздат, 1950, стр. 409.
- ³⁰ Сб. «Античная философия», 1940, стр. 167.
- ³¹ Сб. «Античные мыслители об искусстве», «Искусство», 1938, стр. 4.
- ³² «История философии», т. I, Госполитиздат, 1940, стр. 409.
- ³³ В. Гюго, Избранные произведения в двух томах, т. I, Гослитиздат, 1952, стр. 91.
- ³⁴ Р. Ю. Виппер, Возникновение христианской литературы, Изд-во Академии наук СССР, 1946, стр. 201.
- ³⁵ Р. Роллан, Собр. соч., т. 7, Гослитиздат, 1956, стр. 16.
- ³⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв., т. I, 1955, стр. 9.
- ³⁷ А. И. Герцен, Соч., т. 3, стр. 104.
- ³⁸ К. Маркс, Капитал, т. I, стр. 764.
- ³⁹ Там же, стр. 762.
- ⁴⁰ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, 1954, стр. 630.
- ⁴¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Избр. произв., т. I, стр. 11.
- ⁴² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 47.
- ⁴³ Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 192.
- ⁴⁴ Там же, стр. 171.
- ⁴⁵ Там же, стр. 170.

- ⁴⁶ Там же.
- ⁴⁷ А. И. Герцен, Соч., т. 7, стр. 470.
- ⁴⁸ Там же, стр. 469.
- ⁴⁹ Там же, стр. 473—474.
- ⁵⁰ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 30, Гослитиздат, 1951, стр. 114.
- ⁵¹ Там же.
- ⁵² Там же, стр. 118.
- ⁵³ Там же, стр. 112—113.
- ⁵⁴ Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 529.
- ⁵⁵ М. Горький, Собр. соч., т. 24, Гослитиздат, 1953, стр. 64—65.
- ⁵⁶ Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 202.
- ⁵⁷ Там же, стр. 152.
- ⁵⁸ Сб. «Современная книга по эстетике», стр. 450.
- ⁵⁹ «Хрестоматия по истории западноевропейского театра», изд. 2, т. 2, «Искусство», 1955, стр. 358.
- ⁶⁰ Гегель, Соч., т. XII, стр. 280.
- ⁶¹ Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 250.
- ⁶² Там же, стр. 230.
- ⁶³ Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 583.
- ⁶⁴ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, 1954, стр. 308.
- ⁶⁵ Там же.
- ⁶⁶ Там же, стр. 309.
- ⁶⁷ Там же, стр. 309, 310.
- ⁶⁸ Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 555.
- ⁶⁹ Там же, стр. 557.
- ⁷⁰ Там же, стр. 559.
- ⁷¹ Там же, стр. 556.
- ⁷² Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 86.
- ⁷³ Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 112.
- ⁷⁴ Там же, стр. 112—113.
- ⁷⁵ Там же, стр. 134.
- ⁷⁶ Там же, стр. 135.
- ⁷⁷ Там же.
- ⁷⁸ Там же, стр. 135—136.
- ⁷⁹ Там же, стр. 99.
- ⁸⁰ Там же, стр. 116—117.
- ⁸¹ Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 147.
- ⁸² Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 113.
- ⁸³ Там же, стр. 346—347.
- ⁸⁴ Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 2, стр. 360.
- ⁸⁵ Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 44.
- ⁸⁶ Там же, стр. 46.
- ⁸⁷ Там же.
- ⁸⁸ Там же.
- ⁸⁹ Там же, стр. 43.
- ⁹⁰ Там же, стр. 44.
- ⁹¹ Там же, стр. 43—44.
- ⁹² Там же, стр. 44.
- ⁹³ Сб. «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», «Искусство», 1958, стр. 30.
- ⁹⁴ Там же, стр. 34.
- ⁹⁵ Там же, стр. 35.
- ⁹⁶ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, стр. 317.
- ⁹⁷ Там же, стр. 306.
- ⁹⁸ Там же.
- ⁹⁹ Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 95.
- ¹⁰⁰ Там же, стр. 96—97.
- ¹⁰¹ Там же, стр. 110.
- ¹⁰² Там же, стр. 111.
- ¹⁰³ Там же, стр. 45.

- ¹⁰⁴ *Е. А. Баратынский*, Полн. собр. стихотворений, «Советский писатель», 1957, стр. 156—157.
- ¹⁰⁵ *М. Горький*, Собр. соч., т. 29, стр. 259—260.
- ¹⁰⁶ Сб. «Японская поэзия», Гослитиздат, 1956, стр. 208.
- ¹⁰⁷ Там же, стр. 205.
- ¹⁰⁸ Там же, стр. 216.
- ¹⁰⁹ Цит. по кн.: «Studienmaterial zur Kunstdiskussion für die künstlerischen Lehranstalten der Deutschen Demokratischen Republik», Hf. 6, Dresden, S. 10.
- ¹¹⁰ «Литература в школе», № 2, 1950, стр. 19.
- ¹¹¹ *Гегель*, Соч., т. XII, стр. 43.
- ¹¹² *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Соч., т. 3, стр. 25.
- ¹¹³ Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 31.
- ¹¹⁴ *М. Горький*, Собр. соч., т. 27, стр. 312.
- ¹¹⁵ Сб. «Русские писатели о литературе», т. II, Л., «Советский писатель», 1939, стр. 143.
- ¹¹⁶ *К. Чуковский*, Репин, «Искусство», 1945, стр. 58.
- ¹¹⁷ *J. Hloucha*, Hokusai, Prag, Artia, 1956, S. 33.
- ¹¹⁸ *Р. Захаров*, Искусство балетмейстера, «Искусство», 1954, стр. 58—59.
- ¹¹⁹ *Ш. Лало*, Введение в эстетику, 1915, стр. 105.
- ¹²⁰ *А. С. Пушкин*, Полн. собр. соч., т. III, Изд-во Академии наук СССР, 1949, стр. 125.
- ¹²¹ *Гегель*, Соч., т. XII, стр. 296.
- ¹²² *А. С. Пушкин*, Полн. собр. соч., т. III, стр. 265.
- ¹²³ Цит. по кн.: *H. Nohl*, Die Weltanschauungen der Malerei, Jena, Diederich 1908, S. 11.
- ¹²⁴ *В. Г. Белинский*, Полн. собр. соч., т. VII, 1955, стр. 346.
- ¹²⁵ Сб. «Русские писатели о литературном труде», т. 3, «Советский писатель», 1955, стр. 624.
- ¹²⁶ *К. С. Станиславский*, Собр. соч., т. 3, «Искусство», 1955, стр. 257.
- ¹²⁷ Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 508.
- ¹²⁸ Там же, стр. 508—509.
- ¹²⁹ *Д. Дидро*, Собр. соч., т. VI, стр. 253.
- ¹³⁰ Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 300, 301, 302.
- ¹³¹ *В. Вишневский*, Собр. соч., т. 1, стр. 83.
- ¹³² «Второй Всесоюзный съезд советских писателей». Стенографический отчет, «Советский писатель», 1956, стр. 8.
- ¹³³ «Правда», 23 мая 1959 г.

РАЗДЕЛ III

- ¹ *Ф. М. Достоевский*, Собр. соч., т. 8, М., Гослитиздат, 1957, стр. 507.
- ² *И. А. Гончаров*, Собр. соч., т. 8, Гослитиздат, 1955, стр. 108.
- ³ *К. Гроос*, Введение в эстетику, Киев — Харьков, [1899], стр. 105.
- ⁴ Сб. «Русские писатели о литературном труде», т. 3, стр. 174.
- ⁵ *Н. А. Добролюбов*, Собр. соч. в трех томах, т. 2, стр. 175.
- ⁶ *В. Г. Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 271.
- ⁷ Там же, стр. 526.
- ⁸ *В. Г. Белинский*, Полн. собр. соч., т. X, 1956, стр. 294.
- ⁹ *Н. А. Некрасов*, Полн. собр. соч. и писем, т. 1, Гослитиздат, 1948, стр. 50.
- ¹⁰ Сб. «Бальзак об искусстве», М.—Л., «Искусство», 1941, стр. 7.
- ¹¹ *В. Г. Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 586.
- ¹² *Н. А. Добролюбов*, Собр. соч., т. 2, стр. 169—170.
- ¹³ *Н. Г. Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. II, стр. 110.
- ¹⁴ *В. И. Ленин*, Соч., т. 14, стр. 309.
- ¹⁵ *В. Г. Белинский*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 526—527.
- ¹⁶ *В. И. Ленин*, Соч., т. 15, стр. 183.

¹⁷ *Thomas Munro*, *Toward Science in Aesthetics. Selected Essays*, New-York, the Liberal Arts Press, 1956, p. 109, 112.

¹⁸ *Н. В. Гоголь*, Полн. собр. соч., т. VI, <Л>, Изд-во Академии наук СССР, 1951, стр. 111.

¹⁹ Там же, стр. 112.

²⁰ Там же, стр. 114—115.

²¹ Там же, стр. 115.

²² Там же, стр. 119.

²³ *Л. Н. Толстой*, Полн. собр. соч., т. 30, стр. 131.

²⁴ Сб. «Современная книга по эстетике», стр. 385.

²⁵ Там же, стр. 349.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же, стр. 357.

²⁸ *В. Маяковский*, Полн. собр. соч., т. 10, Гослитиздат, 1958, стр. 281.

²⁹ *В. Г. Белинский*, Полн. собр. соч., т. IX, 1955, стр. 535.

³⁰ *В. И. Ленин*, Соч., т. 11, стр. 117.

³¹ *М. Горький*, Собр. соч., т. 27, Гослитиздат, 1953, стр. 215.

³² Сб. «Античные мыслители об искусстве», «Искусство», 1938, стр. 50.

³³ Там же, стр. 50—51.

³⁴ *Гегель*, Соч., т. XII, стр. 3.

³⁵ Там же, стр. 1.

³⁶ *Н. Г. Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. II, стр. 157.

³⁷ Там же, стр. 114—115.

³⁸ *Г. В. Плеханов*, Искусство и литература, стр. 134.

³⁹ *Н. Г. Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. II, стр. 142, 143.

⁴⁰ Там же, стр. 41.

⁴¹ Там же, стр. 42.

⁴² *М. Горький*, Собр. соч., т. 25, 1953, стр. 10.

⁴³ *О. Бальзак*, Собр. соч., т. 13, Гослитиздат, 1955, стр. 375.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ *Н. Г. Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. II, стр. 86.

⁴⁶ *В. Г. Белинский*, Полн. собр. соч., т. X, стр. 294.

⁴⁷ «Правда», 24 мая 1959 г.

⁴⁸ Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 31—32.

⁴⁹ *А. И. Герцен*, Соч., т. 7, стр. 414.

⁵⁰ *Н. А. Добролюбов*, Собр. соч. в трех томах, т. 2, стр. 197.

⁵¹ Там же, стр. 198.

⁵² Там же.

⁵³ Там же, стр. 197.

⁵⁴ Там же, стр. 199.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 53.

⁵⁷ *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Соч., т. 7, 1956, стр. 213.

⁵⁸ *А. И. Герцен*, Соч., т. 9, 1958, стр. 36.

⁵⁹ *Н. В. Гоголь*, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 127.

⁶⁰ Там же, стр. 118.

⁶¹ *М. Горький*, Собр. соч., т. 25, стр. 349.

⁶² *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1958, Dec., vol. XVII, № 2, p. 169.

⁶³ *Н. Г. Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. II, стр. 31.

⁶⁴ *Аристотель*, Об искусстве поэзии, Гослитиздат, 1957, стр. 53.

⁶⁵ *Н. Г. Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. II, стр. 187.

⁶⁶ Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 82.

⁶⁷ *А. С. Пушкин*, Полн. собр. соч., т. VII, М.—Л., Изд-во Академии наук СССР, 1949, стр. 213.

⁶⁸ *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Соч., т. 10, 1958, стр. 174.

⁶⁹ *А. С. Пушкин*, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 213.

⁷⁰ *Гегель*, Соч., т. XIV, стр. 363.

⁷¹ *В. Кеменов*, Статьи об искусстве, «Искусство», 1956, стр. 144.

- ⁷² А. Н. Серов, Избр. статьи, т. II, Музгиз, 1957, стр. 121.
⁷³ Там же, стр. 192.
⁷⁴ А. Б. Гольденвейзер, Вблизи Толстого, Гослитиздат, 1959, стр. 114.
⁷⁵ М. Горький, Собр. соч., т. 26, стр. 411.
⁷⁶ Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 592.
⁷⁷ С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, «Искусство», 1956, стр. 253.
⁷⁸ Сб. «Партия о кино», Госкиноиздат, 1939, стр. 33.

РАЗДЕЛ IV

- ¹ А. Жданов, Советская литература — самая идейная, самая передовая литература в мире, Госполитиздат, 1953, стр. 9.
² Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 135.
³ Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 2, стр. 159.
⁴ Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 209.
⁵ Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 11.
⁶ Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 460.
⁷ Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 29.
⁸ А. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 13, Гослитиздат, 1949, стр. 312—313.
⁹ Н. А. Добролюбов, Собр. соч., т. 2, стр. 138.
¹⁰ «La nouvelle Nouvelle Revue Française» № 58, Oct. 1957, p. 652.
¹¹ «На литературном посту» № 8, 1928, стр. 34.
¹² А. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 286.
¹³ Цит. по кн.: «О политике партии в области литературы и искусства», Изд-во Академии общественных наук при ЦК КПСС, 1958, стр. 108.
¹⁴ Там же, стр. 110.
¹⁵ Там же.
¹⁶ Там же, стр. 111.
¹⁷ «Правда», 23 мая 1959 г.
¹⁸ «Третий съезд писателей СССР», Стенографический отчет, «Советский писатель», 1960, стр. 249.
¹⁹ Сб. «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», стр. 64—65.
²⁰ «Правда», 27 ноября 1955 г.
²¹ Walter Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Hamburg, 1956, S. 79.
²² В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. 6, 1957, стр. 277.
²³ «Правда», 24 мая 1959 г.
²⁴ «La nouvelle Nouvelle Revue Française» № 58, Oct. 1957, p. 648.
²⁵ Ibidem.
²⁶ Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 395.
²⁷ «Внеочередной XXI съезд Коммунистической партии Советского Союза», Стенографический отчет, т. I, стр. 61—62.
²⁸ Там же, стр. 57.
²⁹ Там же, стр. 55.
³⁰ «Правда», 23 мая 1959 г.
³¹ «О задачах партийной пропаганды в современных условиях». Постановление ЦК КПСС, Госполитиздат, 1960, стр. 20.
³² Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 583.
³³ «Второй Всесоюзный съезд советских писателей», Стенографический отчет, стр. 7.
³⁴ В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. 10, стр. 285.
³⁵ М. Горький, Собр. соч., т. 27, стр. 338.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Маркс К.*, К критике гегелевской философии права. Введение. *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Соч., т. 1, изд. 2.
- Маркс К.*, Экономическо-философские рукописи 1844 г. *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Из ранних произведений, Госполитиздат, 1956.
- Маркс К.*, Тезисы о Фейербахе. *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Соч., т. 3.
- Маркс К.*, Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта. *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Соч., т. 8.
- Маркс К.*, Введение (Из экономических рукописей 1857—1858 годов). *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Соч., т. 12.
- Маркс К.*, Экономические рукописи 1857—1858 гг. «Архив Маркса и Энгельса», т. IV.
- Маркс К.*, К критике политической экономии. *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Соч., т. 13.
- Маркс К.*, Письмо Ф. Лассалю, 19 апреля 1859 г. *К. Маркс, Ф. Энгельс*, Избр. письма, Госполитиздат, 1953.
- Маркс К.*, Капитал, т. I—III, Госполитиздат, 1955.
- Энгельс Ф.*, Положение рабочего класса в Англии. *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Соч., т. 2.
- Энгельс Ф.*, Письмо Ф. Лассалю, 18 мая 1859 г. *К. Маркс, Ф. Энгельс*, Избр. письма.
- Энгельс Ф.*, Анти-Дюринг, Госполитиздат, 1957.
- Энгельс Ф.*, Диалектика природы, Госполитиздат, 1955.
- Энгельс Ф.*, Письмо М. Каутской, 28 ноября 1885 г. *К. Маркс, Ф. Энгельс*, Избр. письма.
- Энгельс Ф.*, Письмо М. Гаркнесс, апрель 1888 г. *К. Маркс, Ф. Энгельс*, Избр. письма.
- Энгельс Ф.*, Письмо М. Блоху, 21—22 сентября 1890 г. *К. Маркс, Ф. Энгельс*, Избр. письма.
- Энгельс Ф.*, Ответ г. Паулю Эрсту. *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Соч., т. XVI, ч. II, изд. 1.
- Энгельс Ф.*, Письма Ф. Мерингу, 11 апреля и 14 июля 1893 г. *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Соч., т. XXIX изд. 1.
- Энгельс Ф.*, Г. Штаркенбург, 25 января 1894 г. *К. Маркс, Ф. Энгельс*, Избр. письма.
- Маркс К. и Энгельс Ф.*, Святое семейство. Соч., т. 2.
- Маркс К. и Энгельс Ф.*, Немецкая идеология, Соч., т. 3.
- Маркс К. и Энгельс Ф.*, Манифест Коммунистической партии, Соч., т. 4.
- Маркс К. и Энгельс Ф.*, Об искусстве. Сборник в двух томах, «Искусство», 1957.

- Ленин В. И., Партийная организация и партийная литература. Соч., т. 10, изд. 4.
- Ленин В. И., Памяти графа Гейдена. Соч., т. 13.
- Ленин В. И., Материализм и эмпириокритицизм. Соч., т. 14.
- Ленин В. И., Лев Толстой, как зеркало русской революции. Соч., т. 15.
- Ленин В. И., Л. Н. Толстой. Соч., т. 16.
- Ленин В. И., Л. Н. Толстой и современное рабочее движение. Соч., т. 16.
- Ленин В. И., Памяти Герцена. Соч., т. 18.
- Ленин В. И., Рабочий класс и национальный вопрос. Соч., т. 19.
- Ленин В. И., Нужен ли обязательный государственный язык? Соч. т. 20.
- Ленин В. И., Критические заметки по национальному вопросу. Соч., т. 20.
- Ленин В. И., О национальной гордости великороссов. Соч., т. 21.
- Ленин В. И., Великий почип. Соч., т. 29.
- Ленин В. И., О пролетарской культуре. Соч., т. 31.
- Ленин В. И., Письма А. М. Горькому, 16 ноября 1909 г. и 22 ноября 1910 г. Соч., т. 34.
- Ленин В. И., Письма А. М. Горькому, март 1913 г., ноябрь 1913 г. и 31 июля 1919 г. Соч., т. 35.
- Ленин В. И., Философские тетради. Соч., т. 38.
- Ленин В. И., Евгений Поттль. «Коммунист», № 6, 1954.
- Ленин В. И., О культуре и искусстве. Сборник, «Искусство», 1956.



- «О пролеткультах». Письмо ЦК РКП. В кн. «О партийной и советской печати». Сборник документов, изд-во «Правда», 1954.
- «О политике партии в области художественной литературы». Резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г. В кн. «О партийной и советской печати». Сборник документов, изд-во «Правда», 1954.
- «О перестройке литературно-художественных организаций». Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. В кн. «О партийной и советской печати». Сборник документов, изд-во «Правда», 1954.
- «О журналах «Звезда» и «Ленинград». Из постановления ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. В кн. «О партийной и советской печати». Сборник документов, изд-во «Правда», 1954.
- «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению». Из постановления ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 г. В кн. «О партийной и советской печати». Сборник документов, изд-во «Правда», 1954.
- «О кинофильме «Большая жизнь». Постановление ЦК ВКП(б) от 4 сентября 1946 г. В кн. «О партийной и советской печати». Сборник документов, изд-во «Правда», 1954.
- «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели». Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. В кн. «О партийной и советской печати». Сборник документов, изд-во «Правда», 1954.
- «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца». Постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 г. В кн. «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа». Сборник документов, «Искусство», 1958.
- «Второму Всесоюзному съезду советских писателей». В кн. «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа». Сборник документов, «Искусство», 1958.
- «Приветствие ЦК КПСС Всесоюзному съезду советских художников». В кн. «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа». Сборник документов, «Искусство», 1958.
- «Приветствие ЦК КПСС Второму Всесоюзному съезду композиторов». В кн. «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа». Сборник документов, «Искусство», 1958.
- «Третьему съезду писателей СССР». Приветствие Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза. «Вопросы литературы» № 6, 1959.

«Конференция работников советской кинематографии». В кн. «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа». Сборник документов, «Искусство», 1958.

«Контрольные цифры развития народного хозяйства СССР на 1959—1965 годы», Госполитиздат, 1959.

«Об укреплении связи школы с жизнью и о дальнейшем развитии системы народного образования в стране», Госполитиздат, 1958.

«О задачах партийной пропаганды в современных условиях». Постановление Центрального Комитета КПСС, Госполитиздат, 1960.

Хрущев Н. С., О контрольных цифрах развития народного хозяйства СССР на 1959—1965 годы, Госполитиздат, 1959.

Хрущев Н. С., За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа, Госполитиздат, 1957.

Хрущев Н. С., Воля народов всех стран — обеспечить мир во всем мире, Госполитиздат, 1959.

Хрущев Н. С., Служение народу — высокое призвание советских писателей, Госполитиздат, 1959.

* * *

Воровский В. В., Литературно-критические статьи, Гослитиздат, 1948.

Воровский В. В., Литературно-критические статьи, Гослитиздат, 1956.

Калинин М. И., Об искусстве и литературе, Сборник, Гослитиздат, 1957.

Луначарский А. В., Наука, религия, искусство, «Красная новь», 1923.

Луначарский А. В., О театре и драматургии. Избранные статьи в 2-х томах, «Искусство», 1958.

Луначарский А. В., Статьи о литературе, Сборник, Гослитиздат, 1957.

Луначарский А. В., Статьи о советской литературе, Сборник, Учпедгиз, 1958.

Мао Цзэ-дун, Относительно практики. Избр. произв., т. 1, Изд-во иностранной литературы, 1952.

Мао Цзэ-дун, Выступление на совещании по вопросам литературы и искусства в Японии (май 1942 г.). Избр. произв., т. 4, 1953.

Ольминский М. С., По литературным вопросам. Сборник, Гослитиздат, 1932.

Шаумян С., Литературно-критические статьи, Гослитиздат, 1955.

* * *

Абалкин Я., Система Станиславского и советский театр, «Искусство», 1950.

Абрамович Г., Введение в литературоведение, Учпедгиз, 1956.

Адамян А., Эстетические воззрения средневековой Армении, Ереван, 1955.

Алексеев В. М., Римлянин Гораций и китаец Лу Цзи о поэтическом мастерстве. «Известия Академии наук СССР», отд. литературы и языка, т. III, вып. 4, 1944.

Альберти Л. Б., Десять книг о зодчестве, т. I, Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1935.

Амфиатов Е., Исторический очерк учений о красоте и искусстве, Харьков, 1890.

Аничков Е., Реализм и новые веяния, СПб., «Освобождение», 1909.

Аничков Е., Очерк развития эстетических учений. «Вопросы теории и психологии творчества», т. 6, вып. 1, Харьков, 1915.

«Античные мыслители об искусстве». Сборник, «Искусство», 1938.

Антонович М. А., Современная эстетическая теория. Избр. филос. соч., Госполитиздат, 1945.

Аристотель, Об искусстве поэзии, Гослитиздат, 1957.

Асмус В. Ф., Реализм в эстетике Аристотеля. «Театр», № 1—2, 1938.

- Асмус В. Ф., Образ как отражение действительности и проблема типического. «Новый мир», № 8, 1953.
- Асмус В. Ф., Некоторые вопросы эстетики Шиллера. «Вопросы литературы», № 3, 1957.
- Афиногенов А. Н., Статьи. Дневники. Письма. «Искусство», 1957.
- Балаш Б., Искусство кино, Госкиноиздат, 1945.
- Бальзак О., Об искусстве. Сборник, «Искусство», 1941.
- Белинский В. Г., Литературные мечтания. Собр. соч. в трех томах, т. 1, Гослитиздат, 1948.
- Белинский В. Г., О русской повести и повестях г. Гоголя. Собр. соч. в трех томах, т. 1.
- Белинский В. Г., Стихотворения Владимира Бенедиктова. Собр. соч. в трех томах, т. 1.
- Белинский В. Г., О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя». Собр. соч. в трех томах, т. 1.
- Белинский В. Г., Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета. Собр. соч. в трех томах, т. 1.
- Белинский В. Г., Полное собрание сочинений Д. И. Фонвизина. Собр. соч. в трех томах, т. 1.
- Белинский В. Г., Мюллер, критик Гёте. Собр. соч. в трех томах, т. 1.
- Белинский В. Г., Горе от ума, сочинение А. С. Грибоедова. Собр. соч. в трех томах, т. 1.
- Белинский В. Г., Герой нашего времени, Сочинения М. Лермонтова. Собр. соч. в трех томах, т. 1.
- Белинский В. Г., Разделение поэзии на роды и виды. Собр. соч. в трех томах, т. 2.
- Белинский В. Г., Идея искусства. Собр. соч. в трех томах, т. 2.
- Белинский В. Г., Общее значение слова литература. Собр. соч. в трех томах, т. 2.
- Белинский В. Г., Стихотворения Аполлона Майкова. Собр. соч. в трех томах, т. 2.
- Белинский В. Г., Руководство к всеобщей истории. Собр. соч. в трех томах, т. 2.
- Белинский В. Г., Речь о критике. Собр. соч. в трех томах, т. 2.
- Белинский В. Г., Стихотворения Баратынского. Собр. соч. в трех томах, т. 2.
- Белинский В. Г., Русская литература в 1842 году. Собр. соч. в трех томах, т. 2.
- Белинский В. Г., Сочинения Державина. Собр. соч. в трех томах, т. 2.
- Белинский В. Г., Мысли и заметки о русской литературе. Собр. соч. в трех томах, т. 3.
- Белинский В. Г., О жизни и сочинениях Кольцова. Собр. соч. в трех томах, т. 3.
- Белинский В. Г., Взгляд на русскую литературу 1846 года. Собр. соч. в трех томах, т. 3.
- Белинский В. Г., Письмо к Гоголю. Собр. соч. в трех томах, т. 3.
- Белинский В. Г., Ответ «Москвитяину». Собр. соч. в трех томах, т. 3.
- Белинский В. Г., Взгляд на русскую литературу 1847 года. Собр. соч. в трех томах, т. 3.
- Бергсон А., Смех в жизни и на сцене, СПб., 1900.
- Бергсон А., Индивидуальность и тип. Сб. «Современная книга по эстетике», Изд-во иностранной литературы, 1957.
- Благой Д. Д., Трагедия и ее разрешение. «Вопросы литературы», № 1, 1957.
- Борев Ю. Б., Категории эстетики, Изд-во Московского университета, 1959.
- Борев Ю. Б., О комическом, «Искусство», 1957.
- Войджиев Г., Театральность и правда, «Искусство», 1945.
- Бринкман А. Э., Пластика и пространство, как основные формы художественного выражения, Изд-во Всес. Акад. архитектуры, 1935.
- Буало Н., Поэтическое искусство, Гослитиздат, 1957.

- Буров А. И., Эстетическая сущность искусства, «Искусство», 1956.
- Бурсов Б. И., Вопросы реализма в эстетике революционных демократов, Гослитиздат, 1953.
- Бюзер К., Работа и ритм, «Новая Москва», 1923.
- Валик В., Эстетические взгляды Горького, Гослитиздат, 1939.
- Вагнер Р., Искусство и революция, Петроград, 1918.
- Ваккенродер В. Г., Об искусстве и художниках. Размышление отшельника, любителя изящного, М., 1914.
- Ванслов В. В., Содержание и форма в искусстве, «Искусство», 1956.
- Ванслов В. В., Проблема прекрасного, Госполитиздат, 1957.
- Велямович В., Психофизиологические основания эстетики. Сущность искусства, его социальное значение и отношение к науке и нравственности, СПб., 1878.
- Вельфлин Г., Основные понятия истории искусств, Academia, 1930.
- Верцман И. Эстетические взгляды Гёте. «Литературный критик», № 4, 1936.
- Ветлугина П. А., Развитие музыкальных способностей дошкольников в процессе музыкальных игр, АПН РСФСР, 1958.
- Винкельман И. И., История искусства древности, Л., Изогиз, 1933.
- Виноградов И. И., Проблема содержания и формы литературного произведения, МГУ, 1958.
- Волков Н. Н., Восприятие предмета в рисунке, АПН РСФСР, 1950.
- Волькенштейн В. М., Драматургия кино. Очерк, «Искусство», 1937.
- Волькенштейн В. М., Опыт современной эстетики, Academia, 1931.
- «Вопросы марксистско-ленинской эстетики». Сборник, Госполитиздат, 1956.
- «Вопросы эстетики». Сборник, вып. 1, «Искусство», 1958.
- Вундт В., Основы искусства, СПб., 1910.
- Гайм Р., Романтическая школа, 1891.
- Галич А. И., Опыт науки изящного, СПб., 1825.
- Гаман Р., Эстетика. «Проблемы эстетики», 1913.
- Ганслик Э., О музыкально-прекрасном, 1895.
- Гартман Н., Эстетика, Изд-во иностранной литературы, 1958.
- Гачев Д., Эстетические взгляды Дидро, Гослитиздат, 1936.
- Гегель, Лекция по эстетике. Соч., т. XII—XIV, Соцэкгиз, 1938—1958.
- Гердер И. Г., Избранные сочинения, Гослитиздат, 1959.
- Герцен А. И., Об искусстве. Сборник, «Искусство», 1954.
- Гёте И. В., Статьи и мысли об искусстве. Сборник, «Искусство», 1936.
- Гика М., Эстетика пропорций в природе и искусстве, Изд-во Всес. Акад. архитектуры, 1936.
- Гильдебранд А., Проблемы формы в изобразительном искусстве и собрание статей, М., 1914.
- Гирн И., Происхождение искусства, Госиздат Украины, 1923.
- Гладков Ф., О литературе. Сборник, «Советский писатель», 1955.
- Гоголь Н. В., О литературе. Сборник, Гослитиздат, 1952.
- Горький М., О литературе. Сборник, «Советский писатель», 1953.
- Гриб В. Р., Избранные работы, Гослитиздат, 1956.
- Гросс К., Введение в эстетику, Киев — Харьков, 1890.
- Гроссе Э., Происхождение искусства, М., 1899.
- Гуковский Г. А., Очерки по истории русского реализма, ч. I, Изд-во Государственного университета им. Н. Г. Чернышевского, 1946.
- Гус М. С., Искусство и демократия, Сборник, «Советский писатель», 1959.
- Гущин А. С., Происхождение искусства, «Искусство», 1937.
- Гюйо Ж. М., Искусство с точки зрения социологии, СПб., 1891.
- Дидро Д., О драматической поэзии. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 5, Academia, 1936.
- Дидро Д., Парадокс об актере. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 5.
- Дидро Д., Салоны. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 6, 1936.
- Дмитриева Н. А., Вопросы эстетического воспитания, «Искусство», 1956.

- Днепров В. Д., Проблемы реализма, «Советский писатель», 1960.
- Добин Е. С., Жизненный материал и художественный сюжет, «Советский писатель», 1956.
- Добролюбов Н. А., О степени участия пародности в развитии русской литературы. Собр. соч. в трех томах, т. 1, Гослитиздат, 1950.
- Добролюбов Н. А., Что такое обломовщина? Собр. соч. в трех томах, т. 2, 1952.
- Добролюбов Н. А., Темное царство. Собр. соч. в трех томах, т. 2.
- Добролюбов Н. А., Русская сатира в век Екатерины. Собр. соч. в трех томах, т. 2.
- Добролюбов Н. А., Когда же придет настоящий день? Собр. соч. в трех томах, т. 3, 1952.
- Добролюбов Н. А., Черты для характеристики русского простонародья. Собр. соч. в трех томах, т. 3.
- Добролюбов Н. А., Луч света в темном царстве. Собр. соч. в трех томах, т. 3.
- Дремов А., О художественном образе, «Советский писатель», 1956.
- Егоров А. Г., Против субъективистского истолкования проблемы прекрасного. «Коммунист», № 9, 1957.
- Егоров А. Г., Искусство и общественная жизнь, «Советский писатель», 1959.
- Ермилов В., Избранные работы в трех томах, Гослитиздат, 1955—1956.
- «За социалистический реализм в изобразительном искусстве». Сборник, «Советский художник», 1958.
- Зельдович М. Г., Вопросы теории реализма, Изд-во Харьковского государственного университета им. А. М. Горького, 1957.
- Золя Э., Натурализм в театре. Полн. собр. соч., т. 45. Киев, 1903.
- [Зульцер] Зульцер И. Г., Разговоры о красоте естества, СПб., 1777.
- «Из истории эстетической мысли нового времени», Сборник, Изд-во АН СССР, 1959.
- Иогансон В. В., За мастерство в живописи, Изд-во Академии художеств СССР, 1952.
- Исаковский М., О поэтическом мастерстве, «Советский писатель», 1952.
- Казан М., Эстетическое учение Н. Г. Чернышевского, «Искусство», 1958.
- Кант И., Антропология, СПб., 1900.
- Кант И., Критика способности суждения, СПб., 1898.
- Караганов А. В., Чернышевский и Добролюбов о реализме, «Советский писатель», 1955.
- Касумов М. М., М. Ф. Ахундов и русская революционно-демократическая эстетика XIX в., Изд-во Академии наук АзССР, 1954.
- Кеменов В., Статьи об искусстве, «Искусство», 1956.
- Кеменов В., Эстетика абстракционизма и теория относительности. «Вопросы философии», № 6, 1959.
- Кирпотин В. Я., Философские и эстетические взгляды Салтыкова-Щедрина, Госполитиздат, 1957.
- Коклен Б. К., Искусство актера, «Искусство», 1937.
- Кон И., Общая эстетика, Гиз, 1921.
- Корнель П., Рассуждения о трагедии и о способах трактовать ее согласно законам правдоподобия или необходимости. В кн. «Хрестоматия по истории западноевропейского театра», т. 1, «Искусство», 1953.
- Крамской И. Н., Письма, т. 1—2, Изогиз, 1937.
- Кремлев Ю., Очерки по вопросам музыкальной эстетики, Музгиз, 1957.
- Кроче Б., Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика, ч. 1, М., 1920.
- Кубланов Б. Г., Гносеологическая природа литературы и искусства, Изд-во Львовского университета, 1958.
- Лаврецкий А., Белинский, Чернышевский, Добролюбов в борьбе за реализм, Гослитиздат, 1941.
- Лаврецкий А., Эстетика Белинского, Изд-во Академии наук СССР, 1959.

- Лало Ш., Введение в эстетику, М., 1915.
- Лафарг П., Литературно-критические статьи, Гослитиздат, 1936.
- Леонардо да Винчи, Избр. произв. в 2-х томах, т. 2, Academia, 1935.
- Лессинг Г. Э., Лаокоон, или о границах живописи и поэзии, ГИХЛ, 1957.
- Лессинг Г. Э., Гамбургская драматургия, М.—Л., Academia, 1936.
- «Литературная теория немецкого романтизма». Сборник, Изд-во писателей в Ленинграде, 1934.
- Лифшиц М. А., Вопросы искусства и философии, Гослитиздат, 1935.
- Лифшиц М. А., По поводу статьи И. Видмара «Из дневника». «Новый мир», № 9, 1957.
- Лифшиц М. А., «Философия жизни» И. Видмара, «Новый мир», № 12, 1958.
- Маркус С. А., История музыкальной эстетики, т. 1, Музгиз, 1950.
- Лихачев Д. С., Человек в литературе древней Руси, Изд-во Академии наук СССР, 1958.
- «Мастера искусства об искусстве», т. I—IV, Изогиз, 1933—1939.
- Мезенцев П. А., Эстетические взгляды В. И. Ленина, «Карта молдовеняскэ», 1959.
- Мейлах Б. С., Ленин и проблемы русской литературы конца XIX — начала XX в., Лениздат, 1956.
- Мейлах Б. С., Вопросы литературы и эстетики, «Советский писатель», 1958.
- Мейман Э., Эстетика, ч. I—II, Изд-во Наркомпроса, 1919.
- Меринг Ф., Легенда о Лессинге. Ф. Меринг, Литературно-критические работы в двух томах, т. 1, М.—Л. Academia, 1934.
- Меринг Ф., Эстетический идеализм Гёте и Шиллера. Ф. Меринг, Литературно-критические работы в двух томах, т. 2, 1934.
- Меринг Ф., Эстетика Канта. Ф. Меринг, Литературно-критические работы в двух томах, т. 2.
- Меринг Ф., Проблемы реализма в европейской литературе XIX и начала XX в. Ф. Меринг, Литературно-критические работы в двух томах, т. 2.
- Меринг Ф., Литературный образ у Карла Маркса. Ф. Меринг, Литературно-критические работы в двух томах, т. 2.
- Миронов А. М., История эстетических учений, Казань, 1913.
- Михозас С. М., Статьи. Беседы. Речь, «Искусство», 1960.
- Мокульский С. С., Французский классицизм. В кн. «Западный сборник», Изд-во АН СССР, 1937.
- Мусоргский М. П., Избранные письма, Музгиз, 1953.
- Надеждин Н. Н., О современном направлении изящных искусств. «Ученые записки Московского университета», 1833.
- Недошивин Г. А., Очерки теории искусства, «Искусство», 1953.
- «Некоторые вопросы марксистско-ленинской эстетики». Сборник статей, Госполитиздат, 1954.
- Немирович-Данченко В. И., Театральное наследие, т. 1—2, «Искусство», 1952—1954.
- Оболеньский Л., Физиологическое объяснение некоторых элементов чувства красоты, СПб., 1878.
- «Общие вопросы эстетического воспитания в школе». Сборник, Изд-во АПН РСФСР, 1955.
- Овсянко-Куликовский Д. Я., Язык и искусство, СПб., 1895.
- «О писательском труде». Сборник статей и выступлений советских писателей, «Советский писатель», 1955.
- «Очерки марксистско-ленинской эстетики», «Искусство», 1956.
- Павленко П., Писатель в жизни, «Советский писатель», 1955.
- Павлов Т., Теория отражения, Изд-во иностранной литературы, 1949.
- Павлов Т., Основные вопросы марксистско-ленинской эстетики, т. I, изд. 3, София, 1958 (на болгарском языке).
- Пашенная В. Н., Искусство актрисы, «Искусство», 1954.
- Писарев Д. И., Разрушение эстетики. Соч. в четырех томах, т. 3, Гослитиздат, 1956.

- Платон, Законы. Полн. собр. соч., т. XIII, Academia, 1923.
- Плеханов Г. В., Письма без адреса. Г. В. Плеханов, Избр. филос. произв. в пяти томах, т. V, Соцэкгиз, 1958.
- Плеханов Г. В., Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии. Г. В. Плеханов, Избр. филос. произв. в пяти томах, т. V.
- Плеханов Г. В., Пролетарское движение и буржуазное искусство. Г. В. Плеханов, Избр. филос. произв. в пяти томах, т. V.
- Плеханов Г. В., Искусство и общественная жизнь. Г. В. Плеханов, Избр. филос. произв. в пяти томах, т. V.
- Погодин Н., Театр и жизнь, «Искусство», 1953.
- «Проблемы литературной формы». Сборник, Academia, 1928.
- «Проблемы реализма. Материалы дискуссии о реализме в мировой литературе. 12—18 апреля 1957 года», Гослитиздат, 1959.
- «Проблемы теории литературы», Сборник, Изд-во Академии наук СССР, 1958.
- «Проблемы эстетики», Сборник, Изд-во АН СССР, 1958.
- «Против буржуазного искусства и искусствознания». Сборник, Изд-во Академии наук СССР, 1951.
- «Против буржуазных концепций и ревизионизма в зарубежном литературоведении», Сборник, Гослитиздат, 1959.
- «Против ревизионизма в искусстве и искусствознании», Сборник, «Искусство», 1959.
- Прудон П. Ж., Искусство. Его основание и общественное назначение, СПб., 1895.
- Пудовкин В. Я., Избранные статьи, «Искусство», 1955.
- Пуссен Н., Письма, «Искусство», 1939.
- «Пушкин — критик», Сборник, Гослитиздат, 1950.
- Разумный В. А., Проблема типического в эстетике, Госполитиздат, 1955.
- Разумный В. А., Этическое в эстетическом в искусстве, «Искусство», 1959.
- Рензос Б., Творчество Флобера, Гослитиздат, 1959.
- Репин И. Е., Далекое близкое, «Искусство», 1949.
- Рескин Д., Современные художники, М., 1901.
- Роллан Р., Собр. соч. в 14-ти томах, т. XIV, Гослитиздат, 1958.
- «Русские писатели о литературном труде», т. I—IV, «Советский писатель», 1954—1956.
- Руссо Ж. Ж., Об искусстве. Сборник, «Искусство», 1959.
- Рюриков Б., О богатстве искусства, «Советский писатель», 1956.
- Саккетти Л. А., Эстетика в общедоступном изложении, т. 1—2, Петербург, 1905—1917.
- Салтыков-Щедрин М. Е., О литературе. Сборник, Гослитиздат, 1952.
- Самсонов Н. В., История эстетических учений, ч. I—III, М., 1912—1913.
- Сейфуллина Л., О литературе. Сборник, «Советский писатель», 1958.
- Смирнова З. В., Вопросы художественного творчества в эстетике русских революционных демократов, Соцэкгиз, 1958.
- Смольянинов И. Ф., Прекрасное в действительности и в искусстве, 1957.
- «Современная книга по эстетике. Антология», Изд-во иностранной литературы, 1957.
- Спенсер Г., Слезы, смех и грациозность, СПб., 1888.
- Станиславский К. С., Статьи, речи, беседы, письма, Сборник, «Искусство», 1953.
- Стасов В. В., Избр. соч., т. 1—3, «Искусство», 1952.
- Столович Л. Н., Эстетическое в действительности и в искусстве, Госполитиздат, 1959.
- Суриков В. И., Воспоминания и письма, «Искусство», 1950.
- Тарасенков А. Н., Идеи и образы советской литературы, «Советский писатель», 1949.
- Тимофеев Л. И., Проблемы теории литературы, Учпедгиз, 1955.

- «Типический образ на сцене». Сборник, «Искусство», 1953.
- Товмасын С. С., К вопросу об объективных критериях оценки произведений искусства, Изд-во Академии наук Армянской ССР, 1955.
- Толстой Л. Н., О литературе, Сборник, Гослитиздат, 1955.
- Троцкий Ю. Н., Эстетические взгляды Монтескье. «Вопросы философии» № 3, 1955.
- Тронский И. М., История античной литературы, Учпедгиз, 1957.
- Тэйлор Э., Первобытная культура, Соцэкгиз, 1939.
- Тэн И., Философия искусства, Изогиз, 1933.
- Фадеев А., За тридцать лет. «Советский писатель», 1959.
- Федин К., Писатель. Искусство. Время, «Советский писатель», 1957.
- Финкелстайн С., Реализм в искусстве, Изд-во иностранной литературы, 1956.
- Фриче В. М., Социология искусства, Госиздат, 1930.
- Фролов В., О советской комедии, «Искусство», 1954.
- Фролов В., Жанры советской драматургии, «Советский писатель», 1957.
- Харчев А. Г., Прекрасное в действительности и в искусстве, «Советская Россия», 1958.
- Хогарт В., Анализ красоты, «Искусство», 1958.
- Храпченко М. Б., Мировоззрение и творчество. Сб. «Проблемы теории литературы», Изд-во АН СССР, 1958.
- Христиансен Б., Философия искусства, СПб., Изд-во «Шиповник», 1911.
- «Художественная форма». Сборник, Изд-во Гос. Академии художественных наук, 1927.
- Чайковский П. И., Музыкально-критические статьи, Музгиз, 1953.
- Чернышевский Н. Г., Эстетические отношения искусства к действительности. Н. Г. Чернышевский, Избр. филос. соч., т. I, Госполитиздат, 1950.
- Чернышевский Н. Г., Эстетические отношения искусства к действительности (авторепензия). Н. Г. Чернышевский, Избр. филос. соч., т. I.
- Чернышевский Н. Г., Критический взгляд на современные эстетические понятия. Н. Г. Чернышевский, Избр. филос. соч., т. I.
- Чернышевский Н. Г., Возвышенное и комическое. Н. Г. Чернышевский, Избр. филос. соч., т. I.
- Чернышевский Н. Г., «О поэзии». Сочинения Аристотеля. Н. Г. Чернышевский, Избр. филос. соч., т. I.
- Чернышевский Н. Г., Очерки гоголевского периода русской литературы. Н. Г. Чернышевский, Избр. филос. соч., т. I.
- Чехов А. П., О литературе. Сборник, Гослитиздат, 1955.
- Шагинян М., Об искусстве и литературе. 1933—1957. Статьи и речи, «Советский писатель», 1958.
- Шамота Н. З., О художественности, «Советский писатель», 1958.
- Шеллинг Ф. В. И., Система трансцендентального идеализма, Соцэкгиз, 1936.
- Шиллер Ф., Статьи по эстетике. Шиллер Ф., Собр. соч., т. VI, Гослитиздат, 1950.
- Шуман Р., Избранные статьи о музыке, Музгиз, 1956.
- Щепкин М. С., Записки. Письма, «Искусство», 1952.
- Эйзенштейн С., Избранные статьи, «Искусство», 1956.
- Эккертман И. П., Разговоры с Гёте, Academia, 1934.
- Эльсберг Я. Е., Салтыков-Щедрин, Гослитиздат, 1953.
- Эльсберг Я. Е., Герцеп, Гослитиздат, 1956.
- Эльсберг Я. Е., Вопросы теории сатиры, «Советский писатель», 1957.
- Эльсберг Я. Е., О бесспорном и спорном, «Советский писатель», 1959.
- «Эстетическое воспитание в советской школе», Изд-во АПН РСФСР, 1954.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
-----------------------	---

РАЗДЕЛ I

МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКАЯ ЭСТЕТИКА КАК НАУКА	9
--	---

§ 1. Что такое эстетика	—
§ 2. Эстетика и практика	14
§ 3. О предмете эстетики	20

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ИСТОРИИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ УЧЕНИЙ	28
--	----

§ 1. Эстетика в Греции и Риме в эпоху рабовладельческого строя	—
§ 2. Эстетические взгляды древнего Китая	34
§ 3. Эстетика раннего средневековья	39
§ 4. Эстетические взгляды средневекового Китая	41
§ 5. Эстетические воззрения древней и средневековой Индии	50
§ 6. Эстетика периода формирования капиталистических отношений в Европе	56
§ 7. Эстетика классицизма	60
§ 8. Эстетика просвещения	65
а) Английское просвещение	—
б) Французское просвещение	70
в) Немецкое просвещение	76
§ 9. Эстетика немецкого классического идеализма	94
§ 10. Эстетика революционных демократов XIX в. в России	118
§ 11. Возникновение и развитие марксистско-ленинской эстетики	135
а) Эстетические взгляды Маркса и Энгельса	—
б) Вопросы эстетики в трудах пропагандистов марксизма конца XIX — начала XX в.	146
§ 12. Ленинский этап в развитии марксистской эстетики	154

РАЗДЕЛ II

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ	177
---	-----

ИСКУССТВО И ЕГО РОЛЬ В ЖИЗНИ ОБЩЕСТВА	191
---	-----

§ 1. Сущность искусства	—
§ 2. Искусство и другие формы идеологии	201
§ 3. Функция искусства	217

ИСТОРИЧЕСКИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА . . . 232

- § 1. Происхождение искусства 234
- § 2. Искусство рабовладельческой формации 242
- § 3. Искусство феодальной эпохи 255
- § 4. Эпоха Возрождения 271
- § 5. Период перехода к новому времени (XVI—XVIII вв.) . . . 282
- § 6. Искусство в эпоху капитализма 290

НАРОДНОСТЬ, КЛАССОВОСТЬ И ПАРТИЙНОСТЬ ИСКУССТВА . . . 307

- § 1. Народ и искусство —
- § 2. Народность и классовость искусства 322
- § 3. Народность и партийность искусства 334
- § 4. Народность и национальная специфика искусства 342

ХУДОЖНИК : : : : 354

РАЗДЕЛ III

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ 381

СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА В ИСКУССТВЕ 405

- § 1. Предмет и идейное содержание искусства 406
- § 2. О художественной форме 411
- § 3. Единство содержания и формы в художественном произведении 416

ПРЕКРАСНОЕ : : : : 426

- § 1. Природа красоты —
- § 2. Прекрасное в искусстве и эстетическая оценка, эстетический идеал 436

ТРАГИЧЕСКОЕ И КОМИЧЕСКОЕ 445

- § 1. Общая характеристика трагического и комического —
- § 2. Трагическое в жизни и в искусстве 450
- § 3. Комическое в жизни и в искусстве 454
- § 4. Тенденции развития трагического и комического в искусстве 457

ВИДЫ И ЖАНРЫ ИСКУССТВА 462

- § 1. Закономерности существования отдельных видов искусства —
- § 2. Архитектура 472
- § 3. Декоративно-прикладное искусство 477
- § 4. Скульптура 480
- § 5. Живопись и графика 485
- § 6. Художественная литература 492
- § 7. Музыка 500
- § 8. Искусство танца 506
- § 9. Театр 510
- § 10. Кино 517

РАЗДЕЛ IV

РЕАЛИЗМ	527
§ 1. Художественный метод	—
§ 2. Правда жизни	532
§ 3. Особенности реализма	541
§ 4. Реализм и романтика	553
СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ	559
§ 1. Исторические условия возникновения социалистического реализма	561
§ 2. Метод социалистического реализма	571
§ 3. Социалистический реализм и формализм. Проблема новаторства и традиции	577
§ 4. О коммунистической идейности искусства социалистического реализма	588
§ 5. Народность искусства социалистического реализма	601
§ 6. В руководстве партии — залог успехов искусства социалистического реализма	608

ПРИЛОЖЕНИЯ

Указатель источников	617
Библиография	627

**О С Н О В Ы
МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКОЙ
ЭСТЕТИКИ**

Редактор А. Сутягин
Художественный редактор С. Голубев
Технический редактор Т. Климова
Ответственные корректоры
Л. Комарова и Е. Костюченко

Подписано в печать с матриц 15 октября 1960 г. Формат 60 × 92/м.
Физ. печ. л. 40. Условн. печ. л. 40. Учетно-изд. л. 42.
Тираж 175 000 (100 001—175 000) экз. А 01504. Заказ № 2111.
Цена 10 руб., с 1. I. 1961 г. цена 1 руб.

Госполитиздат, Москва, Д-47, Мясусская пл., 7.

Типография «Красный пролетарий» Госполитиздата Министерства
культуры СССР, Москва, Краснопролетарская, 16.